

Сьюзен Сонтаг

Образцы
безоглядной
воли

Эстетика
безмолвия
Порногра-
фическое
вообра-
жение
«Думать
наперекор
себе»:
размыш-
ления
о Чоране

Театр
и кино
«Персона»
Бергмана
Годар
Что
происходит
в Америке
Поездка
в Ханой

SHOUT **IT**
SHARE



Annotation

«Образцы безоглядной воли» (1969) — сборник эссе, в котором Сьюзен Сонтаг расширяет границы исследования, предпринятого в ее знаменитой книге «Против интерпретации» (1966). В настоящий сборник вошли тексты об искусстве, литературе, кино и политике, по праву считающиеся наиболее яркими примерами критической мысли XX века. Включая ставшие уже классическими эссе «Эстетика безмолвия», блестящий анализ языка, мысли и духовности в искусстве, и «Поездка в Ханой», написанное в июне-июле 1968 года по итогам почти месячного пребывания во Вьетнаме.

- Сьюзен Сонтаг

- ☐
- ☐ Эстетика безмолвия
- ☐ Порнографическое изображение
- ☐ «Думать наперекор себе»: размышления о Чоране
- ☐ Театр и кино
- ☐ «Персона» Бергмана
- ☐ Годар
- ☐ Что происходит в Америке
- ☐ Поездка в Ханой

- notes

- ☐ 1
- ☐ 2
- ☐ 3
- ☐ 4
- ☐ 5
- ☐ 6
- ☐ 7
- ☐ 8
- ☐ 9
- ☐ 10
- ☐ 11
- ☐ 12
- ☐ 13
- ☐ 14
- ☐ 15
- ☐ 16
- ☐ 17
- ☐ 18
- ☐ 19

- ☐ 20
- ☐ 21
- ☐ 22
- ☐ 23
- ☐ 24
- ☐ 25
- ☐ 26
- ☐ 27
- ☐ 28
- ☐ 29
- ☐ 30

Сьюзен Сонтаг

Образцы безоглядной воли

Susan Sontag
Styles of Radical Will

Данное издание осуществлено в рамках совместной издательской программы Музея современного искусства «Гараж» и ООО «Ад Маргинем Пресс»

GARAGE

Ad Marginem

Издательство благодарит The Wylie Agency за помощь в приобретении прав на данное издание

Перевод Бориса Дубина, Наталии Кротовской, Валентины Кулагиной-Ярцевой под общей редакцией Марка Дадына

Copyright © 1966, 1967, 1968, 1969, Susan Sontag
All rights reserved

© Дубин Б. В., перевод, наследники, 2018

© Кротовская Н., перевод, 2018

© Кулагина-Ярцева В., перевод, 2018

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2018

© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС» / IRIS Foundation, 2018

Каждая эпоха заново изобретает свой проект «духовности». (Духовность = планы, терминология, представления о поведении, направленном на разрешение болезненных структурных противоречий, присущих человеческой участи, на совершенствование человеческого сознания, преодоление границ.)

В современную эпоху одной из самых действенных метафор духовного проекта выступает «искусство». Деятельность художника, музыканта, поэта и танцора — коль скоро их всех объединяют под этим родовым названием (относительно недавняя практика) — оказалась весьма подходящей площадкой для постановки драмы, затрагивающей сознание; при этом каждое отдельное произведение искусства представляет собой более или менее удачную парадигму упорядочивания или примирения этих противоречий. Разумеется, эта площадка нуждается в постоянном обновлении. Независимо от поставленной цели, искусство в конце концов начинает препятствовать достижению гораздо более широких целей сознания, противостоять им. Искусство, как одна из форм мистификации, время от времени переживает кризисы демистификации: прежние художественные цели подвергаются яростной критике и показательно заменяются другими, истрепанные атласы сознания чертят заново. Однако энергию всем этим кризисам — так сказать, совокупную энергию, — придает как раз объединение разнообразной и абсолютно разрозненной деятельности в один род. Современная эпоха в искусстве начинается с появления «искусства». Отныне любая деятельность, включенная в эту сферу, становится *глубоко проблематичной*, так как все ее процедуры и в конечном счете само право на существование могут быть поставлены под вопрос.

Превращение разных видов искусства в «искусство» ведет к появлению главного мифа об искусстве — мифа о безусловности художественной деятельности. В своей первой, наименее рефлексивной версии, миф рассматривает искусство как *выражение* человеческого сознания, стремящегося к самопознанию. (Оценочные стандарты, порожденные этой версией мифа, довольно легко установить: некоторые выражения полнее, благороднее, богаче остальных.) Последующая версия мифа устанавливает более сложное, трагическое отношение

искусства к сознанию. Не сводя искусство к простому выражению, более поздний миф, скорее, связывает искусство с потребностью или способностью разума к самоотчуждению. Искусство более не понимается как сознание, которое выражает и, следовательно, неявно утверждает себя. Искусство — не есть сознание *per se*^[1], а скорее противоядие, выработанное самим сознанием. (Предложить оценочные критерии, порожденные этой версией мифа, оказалось гораздо сложнее.)

Новейший миф, выведенный из постпсихологической концепции сознания, устанавливает внутри художественной деятельности множество парадоксов, связанных с достижением абсолютного состояния, описанного великими религиозными мистиками. Подобно тому как деятельность мистика должна завершиться *via negativa*^[2], теологией отсутствия Бога, стремлением к непостижимости за пределами знания и к тишине за пределами речи, так и искусство должно стремиться к антиискусству, уничтожению «предмета» («объекта», «образа»), замене реального события замыслом и достижению безмолвия.

В ранней, линейной версии отношения искусства к сознанию наблюдалась борьба между «духовной» чистотой творческих импульсов и отвлекающей внимание «материальностью» обыденной жизни, воздвигающей множество препятствий на пути подлинного очищения. Однако следующая версия, согласно которой искусство представляет собой часть диалектического взаимодействия с сознанием, имеет дело с более глубоким, в большей степени обескураживающим конфликтом. «Дух», ищущий воплощения в искусстве, сталкивается с «материальным» характером самого искусства. С искусства срывается маска свободы, и сама конкретность художественных средств (их историчность, особенно в случае языка) представляется ловушкой. Художественная деятельность в мире подержанных представлений, в мире, сбитом с толку вероломством слов, обречена на опосредованность. Искусство становится врагом художника, так как препятствует реализации — трансцендентности, — к которой тот стремится.

Таким образом, искусство начинают рассматривать как нечто требующее ниспровержения. В произведении искусства появляется новый элемент, который становится определяющим: призыв (молчаливый или открытый) к самоуничтожению — и в конечном счете к уничтожению самого искусства.

Сцена превращается в пустую комнату.

Рембо отправляется в Абиссинию, стремясь разбогатеть на торговле людьми. Витгенштейн, проработав учителем в сельской школе, выбирает черновую работу санитара. Дюшан обращается к шахматам. Каждый из них не только показательно отрекся от своего призвания, но и объявил свои прежние достижения в поэзии, философии или живописи пустяками, не заслуживающими внимания.

Однако выбор непрерывного безмолвия не отрицает их работ. Напротив, безмолвие с обратной силой наделяет то, что было прервано, дополнительным влиянием и авторитетом — отрицание творчества становится новым источником его состоятельности, свидетельством неоспоримой значимости. Эта значимость состоит не в том, чтобы рассматривать искусство (или философию в форме искусства: Витгенштейн) как нечто навеки значимое, некий «конец», перманентное средство реализации духовных амбиций. Подлинно серьезная позиция — рассматривать искусство как «средство» приближения к тому, что может быть достигнуто только путем отказа от искусства; короче говоря, искусство — это ложный путь, или (словами дадаиста Жака Ваше) глупость.

Утратив исповедальность, искусство более чем когда-либо становится средством спасения, упражнением в аскезе. С его помощью художник может очиститься сам и в конечном счете очистить свое искусство. Художник (если не само искусство) по-прежнему поглощен стремлением к «благу». Но если прежде оно заключалось в мастерстве и достижениях, то ныне высшее благо для художника — достичь той точки, в которой цель совершенства становится для него несущественной, эмоционально и этически, и обретению своего голоса в искусстве он предпочитает безмолвие. Безмолвие в этом смысле — как исход — подразумевает настроение окончательности, прямо противоположное настроению, сообщающему о сознательном, традиционно серьезном использовании безмолвия (прекрасно описанном Валери и Рильке) — безмолвия как пространства медитации, подготовки к духовному созреванию, как испытания, дающего право говорить.

Художник, коль скоро он серьезен, постоянно подвергается искушению прервать диалог с публикой. Безмолвие — крайняя точка этого нежелания общаться, двойственного отношения к контакту с публикой, представляющего собой главный мотив современного искусства, с его неизменной приверженностью «новому» и — или — «эзотерическому». Безмолвие — последний потусторонний жест художника: посредством безмолвия он

освобождается от рабской связи с миром, который выступает как патрон, клиент, потребитель, антагонист и арбитр, искажающий его произведения.

И все же в этом стремлении отвергнуть «общество» нельзя не усмотреть в высшей степени общественного жеста. Сигнал окончательного освобождения от необходимости профессиональной практики художник получает, наблюдая за своими коллегами-художниками и сравнивая себя с ними. Как правило, решение такого рода может быть принято лишь после того, как художник доказал свою несомненную одаренность. Поскольку он превзошел своих собратьев, следуя стандартам, которые он признает, его гордости остается одно. Ибо оказаться жертвой пристрастия к безмолвию — значит в некотором смысле оказаться выше всех остальных. Это предполагает, что художник сумел задать вопросов больше, чем другие, что у него крепче нервы и выше критерии совершенства. (То, что художник *способен* упорно допрашивать свое искусство, пока кто-нибудь из них двоих не истощится, не требует доказательств. Как сказал Рене Шар, «ни у одной птицы не хватит духу петь в чаще вопросов».)

3

Как правило, современный художник, выбирающий безмолвие, редко доходит до предельного упрощения, умолкая в буквальном смысле слова. Обычно он продолжает говорить, но так, что его аудитория не может его услышать. В наше время искусство, получающее наибольшее признание, воспринимается аудиторией как шаг к безмолвию (к непонятному, невидимому или неслышимому); как разрушение компетенции художника, как размывание чувства профессионального долга — и, следовательно, как направленная на публику агрессия.

Привычка современного искусства постоянно раздражать, провоцировать или приводить в смятение публику может рассматриваться как ограниченное, косвенное участие в идеале безмолвия, ставшего главным стандартом «значимости» в современной эстетике.

Однако подобная форма участия в идеале безмолвия противоречива. Не только потому, что художник продолжает создавать произведения искусства, но и потому, что изоляция произведения от публики не длится вечно. По прошествии времени с появлением новых, более сложных произведений, прегрешение художника становится простительным и в конечном счете допустимым. Гёте обвинял Клейста в том, что тот пишет

для «невидимого театра». Однако постепенно невидимый театр стал «видимым». Уродливое, неблагозвучное и бессмысленное стало «прекрасным». История искусства есть последовательность успешных прегрешений.

Характерная цель современного искусства — *неприемлемость* для публики — в свою очередь утверждает для художника неприемлемость самого присутствия публики — публики в современном смысле слова, то есть совокупности зрителей-соглядатаев. Во всяком случае, с тех пор как Ницше в «Рождении трагедии» заметил, что зрители в нашем представлении — то есть присутствующие, которых игнорируют актеры, — не были известны грекам, современное искусство демонстрирует желание исключить зрителей из искусства; эта инициатива нередко выдается за попытку совершенно уничтожить «искусство». (Ради «жизни»?)

Приверженность идее, согласно которой сила искусства кроется в его способности *отрицать*, приводит к тому, что последним орудием художника в противоречивой войне с публикой становится все большее тяготение к безмолвию. Чувственный или концептуальный разрыв между художником и публикой, пространство отсутствующего или прерванного диалога также может составлять основу для аскетического утверждения. Беккет мечтает «об искусстве, возмущенном своей непреодолимой нищетой и слишком гордым для фарса дарения и получения». Но это не отменяет минимального взаимодействия, минимального обмена дарами — как не существует талантливого и строгого аскетизма, который, независимо от своих намерений, не увеличивал бы (а не уменьшал) способность к получению удовольствия.

Ни одно из проявлений агрессии, осуществленной современными художниками намеренно или без умысла, не привело к уничтожению публики, не превратило ее в нечто иное, в сообщество, занятое повседневными делами. У них ничего не получается. Пока искусство будет пониматься и оцениваться как «абсолютная» деятельность, оно останется обособленным и элитарным. Наличие элиты предполагает существование масс. Поскольку лучшее искусство по существу определяет себя через «жреческие» цели, оно предполагает и подтверждает существование относительно пассивных, до конца непосвященных мирян-соглядатаев, которых то и дело призывают смотреть, слушать, читать или внимать, — а затем отсылают прочь.

Художник может только видоизменять условия этой ситуации — в отношении публики и себя самого. Обсуждать идею безмолвия в искусстве значит обсуждать различные альтернативы

Каким образом безмолвие в буквальном смысле присутствует в искусстве?

Безмолвие существует как *решение*: в показательном самоубийстве художника (Клейст, Лотреамон), который тем самым свидетельствует, что зашел «слишком далеко»; в отказе от своего призвания, о чем говорилось выше.

Молчание существует также как *наказание*: наказание самого себя, в образцовом безумии художника (Гёльдерлин, Арто), который показывает, что ценой за нарушение установленных границ сознания может стать душевное здоровье; и, конечно, наказания, установленные «обществом» в случае неподчинения художника или оскорбления «общественных чувств» (от цензуры и физического уничтожения произведений искусства до штрафов, ссылки и тюрьмы).

Безмолвие в буквальном смысле не существует как *переживание*, которое испытывает публика. Это означало бы, что зритель либо знает об отсутствии стимула, либо не способен на него отреагировать. Но такое невозможно, даже если побудить его к этому намеренно. Отсутствие знания о стимуле или неспособность к ответной реакции возможны только по причине псевдоприсутствия со стороны зрителя или непонимания собственных реакций (если он сбит с толку ограничительными представлениями о том, какой должна быть «релевантная» реакция). Пока публика по определению состоит из разумных существ, находящихся в определенной «ситуации», она не может на таковую ситуацию не реагировать.

Безмолвие в буквальном смысле также не может существовать как свойство произведения искусства — даже такие работы, как реди-мейды Дюшана или «4'33"» Кейджа, в которых художник нарочито ничего не делает для того, чтобы соответствовать установленным критериям искусства, а просто помещает предмет в галерею или проводит перформанс на концертной сцене. Не существует нейтральной поверхности, нейтрального дискурса, нейтральной темы или нейтральной формы. Что-то нейтрально только по отношению к чему-то еще — как интенция или ожидание. Безмолвие как свойство произведения искусства может существовать только в придуманном или небуквальном смысле. (Иными словами, если произведение искусства существует, его безмолвие — всего лишь

один из его элементов.) Вместо «сырой» или организованной тишины мы обнаруживаем некоторые движения по направлению к постоянно отступающему горизонту безмолвия — который по определению недостижим. В итоге возникает тот вид искусства, который многие уничижительно называют немым, депрессивным, уступчивым, холодным. Однако эти отрицательные качества существуют в контексте объективного намерения художника, которое всегда заметно. Культивирование метафорического безмолвия, вызванное традиционно безжизненными предметами (как в большинстве произведений поп-арта), и построение «минималистских» форм, которым явно не хватает эмоционального отклика, само по себе есть решительный и часто стимулирующий выбор.

И наконец, даже не приписывая произведению искусства объективных значений, мы оказываемся перед лицом неизбежной истины, касающейся восприятия: позитивности любого переживания в каждый его момент. Как настаивал Кейдж, «нет никакой тишины. Что-то всегда происходит и рождает звук». (Кейдж говорил, что даже в звуконепроницаемой комнате он все равно слышит две вещи: биение сердца и пульсацию крови в висках.) Точно так же нет и пустого пространства. Смотрящий человеческий глаз всегда что-то видит. Смотреть на «пустоту» — значит все-таки смотреть на что-то, что-то видеть, хотя бы призрак своих ожиданий. Чтобы ощутить полноту, необходимо сохранять острое чувство пустоты, позволяющее отличить одно от другого; и наоборот, чтобы ощутить пустоту, нужно осознать полноту других зон. (В «Алисе в Зазеркалье» Алиса оказывается в лавке, которая «была битком набита всякими диковинками, но вот что странно: стоило Алисе подойти к какой-нибудь полке и посмотреть на нее повнимательней, как она тотчас же пустела, хотя соседние полки прямо ломились от всякого товара»^[3].)

«Безмолвие» всегда подразумевает свою противоположность и зависит от ее присутствия: так же как «верха» нет без «низа», а «левого» без «правого», чтобы распознать безмолвие, следует признать окружающую его среду — звук или язык. Безмолвие существует не только в мире, наполненном речью и другими звуками, любое данное безмолвие имеет свое тождество в виде отрезка времени, пронизанного звуком. (Так, великолепная немота Харпо Маркса^[4] проистекает из того, что он окружен маниакально говорящими людьми.)

Подлинная пустота, полное безмолвие неосуществимы — ни фактически, ни концептуально. Только из-за того что произведение искусства существует в мире, наполненном множеством других вещей, художник, создающий безмолвие или

пустоту, неизбежно производит нечто диалектическое: полный вакуум; пустоту, которая обогащает; резонирующее или красноречивое молчание. Безмолвие неизбежно остается формой речи (нередко формой жалобы или обвинения) и частью диалога.

5

Программы коренного сокращения средств и воздействия искусства, включая предельное требование отказа от самого искусства, не следует понимать буквально, недиалектически. Безмолвие и связанные с ним идеи (например, пустота, редукция, «нулевой уровень») — это пограничные понятия с чрезвычайно сложным набором целей, главные элементы особой духовной и культурной риторики. Разумеется, описывать безмолвие как риторический термин не значит обвинять риторику в обмане или недобросовестности. По моему мнению, мифы безмолвия и пустоты почти столь же питательны и жизнеспособны, как и мифы, созданные в «нездоровое» время — то есть тогда, когда «нездоровые» психические состояния питали энергией создание большинства выдающихся произведений искусства. И все же пафос этих мифов бесспорен.

Этот пафос в том, что идея безмолвия допускает, в сущности, всего два типа плодотворного развития. Либо она доводится до крайней точки самоотрицания (как искусство), либо осуществляется в героически и виртуозно неустойчивой форме.

6

Искусство нашего времени громко взывает к безмолвию.

Игривый, даже радостный нигилизм. Художник признает императив безмолвия, однако продолжает говорить. Обнаружив, что ему нечего сказать, он ищет способ рассказать *об этом*.

Беккет полагал, что искусству следует отвергнуть все намеченные проекты, затрагивающие вопросы из «области возможного», что ему следует отступить, «установ от бесплодных попыток, устав притворяться, что оно способно слегка улучшить то, что было, пройти немного вперед по унылой дороге». Альтернативой служит «искусство, выражающее то, что выражать ему нечего и незачем, что у него нет ни сил, ни желания что-то выражать наряду с обязанностью выражать». Откуда возникает эта обязанность? Сама эстетика стремления к смерти превращает это стремление в нечто непоправимо живое.

Аполлинер говорит: *«J'ai fait des gestes blancs parmi les solitudes»*^[5]. Однако он эти жесты делал.

Поскольку художник не может, оставаясь художником, избрать безмолвие в буквальном смысле, риторика безмолвия предписывает ему решимость осуществлять свою деятельность еще более кружным путем. Один из таких путей указан в предложенном Бретоном понятии «заполненных полей». Художник должен посвятить себя тому, чтобы заполнить периферию пространства, занимаемого искусством, оставив середину пустой. Искусство становится привативным, анемичным, как следует из названия единственного фильма Дюшана «Анемичное кино», снятого в 1924–1926 годы. Беккет выдвигает идею «оскудевшей живописи» — «подлинно бесплодной, неспособной создать ни одного образа». Манифест Ежи Гротовского для его Театра-лаборатории в Польше назывался «К бедному театру». Эти программы по оскудению искусства следует воспринимать не просто как террористическое предупреждение, обращенное к публике, но как стратегию по совершенствованию ее опыта. Понятия безмолвия, пустоты и редукции предлагают новые рецепты прослушивания, просмотра и т. п., стимулирующие либо более непосредственный чувственный опыт восприятия, либо способность отнестись к произведению искусства более сознательным, концептуальным образом.

Рассмотрим связь между требованием редуцировать средства и эффект искусства, тяготеющего к безмолвию, и способностью к вниманию. В одном из аспектов искусство — это техника сосредоточенности, обучения навыку внимания. (Хотя таким образом можно описать любую человеческую среду — как педагогический инструмент, — это описание тем с большим успехом применимо к произведениям искусства.) История искусства есть не что иное, как обнаружение и описание набора объектов, на которые следует обратить внимание. Можно с точностью и упорядоченностью показать, каким образом «глаз искусства» выхватывал из нашего окружения и «называл» некоторые вещи, в которых люди впоследствии признавали важные и сложные сущности, доставляющие удовольствие. (Оскар Уайльд указал на то, что люди не замечали тумана, пока их этому не научили поэты и художники XIX века; и, разумеется, только в эру кинематографа могла возникнуть особая тонкость восприятия

человеческих лиц во всем их многообразии.)

Прежде задача художника, по-видимому, состояла просто в привлечении внимания к новым областям и предметам. Эта задача не исчезла, но стала проблематичной. Сама способность к вниманию ставится под вопрос и подвергается более строгим требованиям. Как говорит Джаспер Джонс, «видеть что-то ясно — уже большое дело, так как мы *ничего* не видим ясно».

Вероятно, чем меньше предлагается вниманию, тем лучше его качество (оно менее искажено, менее рассеянно). Художник, очищенный безмолвием, вооруженный оскудевшим искусством, сможет приступить к преодолению удручающей избирательности внимания, неизбежно связанной с искажением опыта. В идеале он должен быть способен сосредоточиться на чем угодно.

Налицо постоянное стремление к меньшему. Но «меньшее» никогда не продвигается вперед так наглядно, как «большее».

В свете современного мифа, в котором искусство стремится стать «тотальным опытом», требующим тотального внимания, стратегия обеднения и редукции указывает на самую возвышенную амбицию, какую только может иметь искусство. Под маской безграничной скромности, едва ли не деградации, скрывается дерзкое мирское богохульство: стремление достичь ничем не стесненного, неизбирательного, тотального, «божественного» сознания.

8

Язык представляется наиболее подходящей метафорой для выражения промежуточного характера произведений искусства и занятия искусством. С одной стороны, речь — это нематериальное средство (сопоставимое, скажем, с образами) и в то же время разновидность человеческой деятельности, с явной ставкой на трансцендентность, на выход за пределы единичного и случайного (все слова, будучи обобщениями, лишь приблизительно основаны на частностях или ссылаются на них). С другой стороны, язык — это самый грязный, самый зараженный, самый истощенный из всех материалов, из которых сделано искусство.

Двоякий характер языка, его отвлеченность и его «выпадение» в историю, представляют собой как бы микрокосм злосчастного современного искусства. Искусство так далеко зашло в лабиринт трансцендентности, что художник вряд ли обратится вспять, если только не по причине некоей сокрушающей, карательной «культурной революции». Но в то же время искусство терпит

бедствие в бурных водах секулярного исторического сознания, которое некогда казалось высшим достижением европейской мысли. Немногим более чем за два века историческое сознание превратилось из духа освобождения, из символа открытых дверей, из благословенного просвещения в ношу самосознания, почти неподъемную. Для художника едва ли возможно написать хоть одно слово (создать образ или сделать жест), которые не напомнили бы ему о чем-то уже достигнутом.

Вспомним Ницше: «Наше преимущество: мы живем в век сопоставлений, мы можем проверять и сличать так и столько, сколько и как никогда еще не проверяли и не сличали; мы есть самосознание истории вообще... Мы наслаждаемся иначе, мы страдаем иначе: сопоставление всего неимоверно разнообразного есть наинасущнейшая деятельность наших инстинктов...»^[6]

По существу, общность и историчность средств выражения художника обусловлены самим фактом интерсубъектности: каждый человек — это «бытие-в-мире». Но сегодня, особенно в искусствах, пользующихся языком, это обычное положение дел воспринимается как необычная, изнурительная проблема.

Язык воспринимается не только как нечто общее, но и как нечто искаженное, придавленное грузом исторической аккумуляции. Таким образом, для каждого сознательного художника создание произведения искусства означает работу с двумя потенциально антагонистическими областями смысла и отношениями между ними. Одна — это его собственный смысл (или его отсутствие), другая — набор второстепенных смыслов, которые расширяют его собственный язык и в то же время усложняют, компрометируют и фальсифицируют его. В итоге художник, выбирая между двумя изначально ограниченными возможностями, вынужден занять либо раболепную, либо высокомерную позицию. Либо он старается польстить и угодить публике, предлагая то, что ей уже знакомо, либо ведет себя агрессивно, навязывая публике то, чего она не хочет.

Таким образом, современное искусство трансформируется в полное отчуждение, произведенное историческим сознанием. Что бы ни создавал художник в (обычно осознаваемом) ряду уже созданного, он вынужден постоянно соотносить свою ситуацию, свою позицию с ситуациями и позициями предшественников и современников. Чтобы компенсировать это постыдное порабощение историей, художник обольщается мечтой о полностью внеисторическом и, следовательно, неотчужденном искусстве.

«Безмолвное» искусство — один из подходов к этой воображаемой внеисторической ситуации.

Рассмотрим различие между словами «смотреть» и «вглядываться». Простой взгляд произволен и подвижен; его интенсивность меняется по мере ослабления или усиления интереса к предмету. Пристальный взгляд имеет принудительный характер, он неподвижен, не имеет модуляций, «зафиксирован».

Традиционное искусство побуждает смотреть. Безмолвное искусство — вглядываться. Безмолвное искусство позволяет — по меньшей мере в принципе — освободиться от внимания, потому что, по сути дела, никогда его не требовало. Пристальный взгляд, пожалуй, настолько же далек от истории, настолько же близок к вечности, насколько это свойственно современному искусству.

10

Безмолвие — это метафора чистого, неназойливого взгляда, соответствующего произведениям искусства, которые остаются инертными, пока их не заметят, изначальную целостность которых не в силах нарушить пристальное человеческое рассмотрение. Зритель приближается к искусству как к пейзажу. Пейзаж не требует от зрителя «понимания», признания его значимости, страхов и симпатий. Он требует, скорее, отсутствия зрителя, просит ничего к нему не прибавлять. Созерцание, строго говоря, подразумевает забвение зрителем себя: объект, достойный созерцания, в сущности уничтожает воспринимающий субъект.

К такой идеальной полноте, напоминающей эстетическое отношение к природе, когда зритель не в силах ничего прибавить, стремится значительная часть современного искусства, применяя различные стратегии облегчения, редукции, обезличивания или алогичности. В принципе, зритель не может даже добавить свои мысли. Все объекты, если они правильно восприняты, уже полны. Вероятно, именно это имел в виду Кейдж, когда, объяснив, что нет такой вещи, как молчание, ведь что-то постоянно происходит и производит звук, добавил: «Если человек по-настоящему начинает слушать, у него не возникает никаких мыслей».

Полнота — переживание всего пространства как заполненного настолько, что в него не могут проникнуть мысли, — означает непроницаемость. Молчащий человек становится непроницаемым для другого; человеческое безмолвие открывает массу возможностей для интерпретации этого безмолвия, для того чтобы наделить его речью.

Об этой непроницаемости, вызывающей духовное вертиго,

фильм Бергмана «Персона». Намеренное безмолвие актрисы имеет две стороны: отказ говорить — если рассматривать его как решение, направленное на себя, — очевидно, есть форма, в которую она облакает желание моральной чистоты; но как линия поведения безмолвие также означает силу, разновидность садизма, практически неуязвимую позицию, позволяющую смущать компаньонку-медсестру, которая несет бремя разговора, и манипулировать ею.

Однако непроницаемость безмолвия можно воспринимать более позитивно, как освобождение от беспокойства. Безмолвие греческой вазы дает духовную пищу Китсу: «неслышные» напевы не смолкают, тогда как «слуху внятные» давно отзвучали. Безмолвие как будто останавливает время («медлительное время»). На греческую вазу можно смотреть бесконечно. Вечность в стихотворении Китса не более чем удобный стимул к размышлению, а также исключительная возможность подытожить умственную деятельность, состоящую из бесконечной череды вопросов, остающихся без ответа («Ты, безмолвная ваза, не терзай наш ум, подобно вечности»), выведя конечное уравнение («В прекрасном — правда, в правде — красота»), абсолютно пустое и вместе с тем совершенно полное. Стихотворение Китса вполне закономерно завершается суждением, которое может показаться — если читатель не разделяет его доводов — бесполезной мудростью, банальностью. Тогда как время или история служат средой для точного, ограниченного мышления, безмолвие бесконечности готовит нас к мышлению по ту сторону мышления, которое должно возникнуть из перспективы традиционной мысли и привычного использования разума как не-мысли вообще — хотя оно, пожалуй, может стать символом нового, «трудного» мышления.

За призывом к безмолвию кроется стремление к перцептивно и культурно чистой программе. В своей наиболее назидательной и честолобивой версии похвала безмолвию олицетворяет собой мифический проект полного освобождения. Здесь перед нами не что иное, как освобождение художника от конкретного произведения искусства, освобождение искусства от истории, духа от материи, разума от его перцептивных и интеллектуальных ограничений.

Сегодня некоторым из людей известно, что существуют способы мышления, о которых мы пока не знаем. Нет ничего

более важного и драгоценного, чем это знание, даже если оно принадлежит будущему. Чувство неотложности и духовного беспокойства, которое оно рождает, невозможно унять, оно по-прежнему питает радикальное искусство нашего века. Выступая за безмолвие и сокращение, искусство совершает над собой акт насилия, превращаясь в нечто вроде мастурбации, заклинания — стараясь ускорить появление новых способов мышления.

Безмолвие — это стратегия переоценки искусства, тогда как само искусство — глашатай будущей решительной переоценки ценностей. Однако успех этой стратегии в конечном счете должен привести к отказу от нее или по меньшей мере к ее существенной модификации.

Безмолвие — это пророчество, в котором действия художника понимаются как попытка осуществить задуманное и одновременно потерпеть неудачу.

Подобно тому как язык указывает на свою трансцендентность в безмолвии, безмолвие указывает на свою трансцендентность — на речь за пределами безмолвия.

Однако не станет ли все предприятие актом вероломства, если художник тоже об *этом* знает?

12

Знаменитая цитата: «Все то, что вообще может быть мыслимо, должно быть ясно мыслимо. Все то, что может быть сказано, должно быть ясно сказано. Но не все, что может быть мыслимо, может быть сказано»^[7].

Отметим, что Витгенштейн, старательно избегая психологических вопросов, не спрашивает, почему, когда и при каких обстоятельствах человек *хочет* облечь в слова «все то, что может быть мыслимо» (даже если это можно сделать) или даже произнести (ясно или нет) «все, что может быть сказано».

13

Обо всем, что говорится, можно спросить: «Почему?» (В том числе «Почему я должен *это* говорить?» и «Почему я вообще должен что-то говорить?»)

Более того, строго говоря, ничего из *сказанного* не является истиной. (Хотя человек может *быть* истиной, об этом даже нельзя сказать.)

И все же сказанное может иногда быть полезным. Именно это

имеется в виду, когда люди считают нечто *сказанное* истиной. Речь может просветить, успокоить, смутить, возбудить, заразить, породить вражду, вознаградить, огорчить, поразить, воодушевить. В то время как язык постоянно используется для того, чтобы побудить к действию, некоторые словесные заявления, письменные или устные, сами по себе осуществляют действия (например, обещание, клятва, объявление). Другая функция речи — возможно, даже более распространенная, чем побуждение к действию, — побуждение к дальнейшей речи. Однако речь может также «хранить молчание». Так и должно быть: без полярности безмолвия не могла бы существовать вся система языка. К тому же, вне своей родовой функции в качестве диалектической противоположности речи, безмолвие — как и речь — имеет более специфичные и менее обязательные формы употребления.

Одна из них: подтвердить отсутствие мысли или отказ от нее. Безмолвие нередко используется как магическая или миметическая процедура в случае репрессивных социальных отношений, например в иезуитских предписаниях относительно беседы со старшими или при наказании детей. (Его не следует путать с практикой некоторых монастырских дисциплин, к примеру в ордене траппистов, где безмолвие выступает аскетическим актом и в то же время свидетельством совершенной «полноты».)

Другое, явно противоположное использование безмолвия: подтвердить завершенность мысли. По словам Карла Ясперса, «тот, у кого есть окончательные ответы, может более не говорить с другим, прерывая подлинную коммуникацию ради того, во что он верит».

Еще одно использование безмолвия: предоставить время для продолжения мысли или ее дальнейшего исследования. Примечательно, что речь перекрывает движение мысли. (Пример: критический разбор, когда у критика нет возможности охарактеризовать данного художника определенным образом.) И если у кого-то возникает впечатление, что разговор не исчерпан, так оно и есть. По-видимому, такова рациональная подоплека сознательных экспериментов с безмолвием, предпринятых некоторыми духовными лидерами вроде Бакминстера Фуллера, и частица мудрости, свойственная молчанию ортодоксальных психоаналитиков-фрейдистов, которое в противном случае было бы по преимуществу авторитарным и ханжеским. Безмолвие оставляет предмет «открытым».

Еще один пример использования безмолвия: помочь речи достигнуть предельной полноты и серьезности. Каждый знает по собственному опыту, что слова, перемежаемые долгими паузами,

обретают больший вес, становятся почти осязаемыми. Чем меньше говоришь, тем более ощутимым становится твое физическое присутствие в данном месте. Безмолвие разрушает «плохую» речь, под которой я понимаю речь, отделенную от тела (и, следовательно, от чувств), речь, органично не наполненную чувственным присутствием, конкретными особенностями говорящего и его индивидуальными возможностями использования языка. Речь, снявшись с якоря тела, деградирует. Она становится фальшивой, бессодержательной, вульгарной, легковесной. Безмолвие способно сдерживать и подавить эту тенденцию, придать языку устойчивость, контролируя и даже исправляя его, когда он теряет подлинность.

С учетом этих опасностей для подлинности языка (которая зависит не от характера любого отдельно взятого суждения или группы суждений, а от отношений между говорящим, высказыванием и ситуацией) предложенный Витгенштейном воображаемый проект сказать ясно «всё, что может быть сказано», представляется пугающе сложным. (Сколько времени на это потребуется? Нужно ли говорить быстро?) Предложенная философом гипотетическая вселенная ясной речи (предписывающая молчание лишь тогда, когда «об этом нельзя сказать») может показаться кошмаром моралисту или психиатру — или по крайней мере местом, куда не войдешь с легким сердцем. Есть ли на свете человек, который *хочет* сказать «всё, что может быть сказано»? С точки зрения психологии вероятным ответом будет «нет». Но и «да» допустимо — как получающий все большее распространение идеал современной культуры. Разве не этого хотят сегодня многие: сказать «всё, что может быть сказано»? Однако эту цель нельзя отстаивать без внутреннего конфликта. Люди, отчасти вдохновленные распространением идеалов психотерапии, хотят сказать «всё» (следствием этого станет, помимо прочего, дальнейшее размывание стирающегося различия между публичным и частным, между информацией и тайной). Но в то же время в перенаселенном мире, объединенном глобальными электронными системами связи и невиданной ранее скоростью передвижения, к которым трудно приспособиться даже физически крепкому человеку, люди испытывают отвращение к дальнейшему увеличению скоростей и умножению образов. Столь различные факторы, как неограниченное «техническое воспроизведение» или почти повсеместное распространение печатного слова наряду с образами (начиная с «новостей» и кончая «арт-объектами») и вырождение публичного языка в области политики, рекламы и развлечений привели, особенно среди более образованных членов современного массового

общества, к обесцениванию языка. (Вопреки Маклюэну, я должна заявить, что девальвация силы воздействия и убедительности образов не менее глубока и по сути схожа с той, которая имеет место в сфере языка.) А так как престиж языка падает, растет престиж безмолвия.

Здесь я могу сослаться на социологический контекст современного двойственного подхода к языку. Разумеется, проблема значительно глубже. В дополнение к определенным социологическим показателям можно привести в пример недовольство языком, которое высказывается западными или восточными цивилизациями всякий раз, когда язык достигает высокого, *мучительного* уровня сложности и духовной серьезности.

Традиционно это недовольство языком проявляется в религиозном словаре с его метаабсолютами «сакрального» и «профанного», «человеческого» и «божественного». Более ранние примеры дилемм и стратегий искусства можно, в частности, обнаружить в радикальной мистической традиции (сравним христианские тексты — «Мистическое богословие» Дионисия Ареопагита, «Облако незнания» неизвестного автора, сочинения Якоба Бёме и Майстера Экхарта — с аналогичными текстами в дзен-буддизме, даосизме и суфизме). По выражению Нормана Брауна, мистическая традиция всегда признавала «невротический характер языка». (Согласно Бёме, Адам говорил на языке, непохожем на все известные языки. Это была «чувственная речь», непосредственный инструмент выражения чувств, свойственный существам, составляющим неотъемлемую часть чувственной природы — то есть инструмент, которым до сих пор пользуются все животные, кроме одного больного — человека. На этом языке, который Бёме называет единственным «естественным языком», свободным от искажения и обмана, человек вновь заговорит, когда вернется в рай.) Однако в наше время подобные идеи получили наиболее яркое развитие стараниями художников (и некоторых психотерапевтов), а не робких наследников религиозной традиции.

Открыто протестуя против того, что представляется выхолащенной, расставленной жизнью обыденного сознания, художник призывает к ревизии языка. Значительная часть современного искусства движима этим поиском сознания, очищенного от зараженного языка и — в некоторых версиях — от искажений, возникших в результате постижения мира исключительно в общепринятых вербальных (в худшем смысле «рациональных» или «логических») терминах. Само искусство становится чем-то вроде насилия над насилием, стремясь

ослабить привычную власть безжизненной статичной вербализации и демонстрируя образцы «чувственной речи».

Так или иначе, с тех пор как искусство унаследовало проблему языка от религиозного дискурса, недовольные голоса зазвучали громче. В конечном счете дело не только в том, что слова неадекватны высшим целям сознания, или в том, что они ему мешают. Искусство выражает недовольство двояко. Нам не хватает слов, и в то же время слов слишком много. Отсюда возникают две претензии к языку. Слова слишком грубы. И к тому же слишком назойливы, побуждая сознание к гиперактивности, которая не только порочна с точки зрения человеческой способности к ощущениям и действиям, но и основательно притупляет разум и чувства.

Статус языка понижается до статуса случайного события. Нечто происходит во времени, звучащий голос указывает на то, что было раньше и что будет позже высказывания: безмолвие. Следовательно, безмолвие — это и предварительное условие, и одновременно результат или цель верно направленной речи. Согласно этой модели, деятельность художника заключается в том, чтобы создать или установить безмолвие. Действенное произведение искусства влечет за собой безмолвие. Безмолвие, к которому прибегают художники, — часть программы перцептивной и культурной терапии, построенной скорее по образцу шоковой терапии, чем убеждения. Даже если художник работает со словами, он может принять участие в решении этой задачи: язык может быть использован для того, чтобы ограничить язык, чтобы выразить немоту. По мнению Малларме, поэтический труд заключается в том, чтобы, используя слова, очистить засоренную словами реальность — окружая вещи безмолвием. Взяв за образец безмолвие, искусству с помощью языка и его суррогатов следует предпринять яростную атаку на сам язык.

В конце концов радикальная критика сознания (поначалу представленная мистической традицией, а в наши дни — неортодоксальной психотерапией и высоким модернистским искусством) всегда возлагает вину на язык. Сознание, переживаемое как бремя, понимается как память обо всех когда-либо сказанных словах.

Кришнамурти призывает нас отказаться от психологической памяти, которая отлична от фактической. Иначе мы по-прежнему будем наполнять новое старым, блокировать переживания, цепляя

каждое из них за предыдущее.

Нам следует разрушить непрерывность (которую обеспечивает психологическая память), доходя до *конца* каждой эмоции или мысли.

И за концом последует (ненадолго) безмолвие.

15

В Четвертой Дуинской элегии Рильке, метафорически излагая проблему языка, предлагает процедуру предельно возможного приближения к горизонту безмолвия. Предварительным условием «опустошения» служит способность осознать, чем ты «полон», какими словами и механическими жестами ты «набит», подобно кукле; только тогда в диаметральной противопоставлении с куклой возникает «ангел», фигура, представляющая нечеловеческую и одновременно «высшую» возможность, возможность никак не опосредованной, транслингвистической оценки. Человек, не будучи ни куклой, ни ангелом, остается в царстве языка. Как пишет Рильке в Девятой элегии, спасение языка (то есть спасение мира через усвоение сознания) — долгая, бесконечно трудная задача. Люди настолько «пали», что им придется начинать с простейшего лингвистического акта: именованя вещей. При общей деградации речи нам, вероятно, остается только эта минимальная функция. Язык должен пребывать в перманентном состоянии редукции. Быть может, преуспев в духовном упражнении по сведению языка к наименованию, мы перейдем к другому, более амбициозному использованию языка, однако не предпринимая ничего такого, что привело бы к отчуждению сознания от самого себя.

Рильке считает возможным преодолеть отчуждение сознания; однако не так, как это делается в радикальных мифах мистиков, посредством выхода за пределы языка. Надо всего лишь резко сузить сферу его использования. Для этого обманчиво простого акта именованя требуется огромная духовная подготовка (противоположная «отчуждению»). Она представляет собой не что иное, как озвучивание и гармоничное заострение смыслов (полностью противоположное насильственным проектам, преследующим примерно одну и ту же цель и воодушевленным одной и той же враждебностью к вербально-рациональной культуре как к «систематически искажающей смыслы»).

Средство, предложенное Рильке, представляется чем-то средним между задействованием бесчувственного языка как вульгарного, неизменного в своей завершенности культурного

института и суицидальным головокружением чистого безмолвия. Но эту промежуточную позицию сведения языка к именованию можно провозгласить совершенно по-иному. Сравните мягкий номинализм, предложенный Рильке (а также предложенный и примененный Франсисом Понжем), с брутальным номинализмом многих других художников. Более известное обращение современного искусства к эстетике описи вещей нацелено не на их «очеловечивание» — как у Рильке, — а, скорее, на подтверждение их бесчеловечности, безличности, равнодушия и непричастности к человеческим заботам. (Примеры «бесчеловечной» поглощенности именованием: «Африканские впечатления» Раймона Русселя, шелкография и ранние фильмы Энди Уорхола, ранние романы Роб-Грийе, где он пытается свести функцию языка к простому физическому описанию и определению местоположения.)

Рильке и Понж утверждают, что приоритеты *существуют*: полные объекты в отличие от пустых, события, наделенные особым очарованием (побуждающим снять с них кожуру языка, позволить говорить самим «вещам»). Вернее, они полагают, что если существуют состояния ложного (засоренного языком) сознания, то существуют также подлинные состояния сознания, и задача искусства их активировать. Альтернативная точка зрения отрицает традиционную иерархию пользы и смысла, в которой некоторые вещи более «значимы», чем другие. Различие между истинным и ложным опытом, истинным и ложным сознанием также отрицается: в принципе, художник должен стремиться уделять внимание всему. Эта точка зрения наиболее элегантно сформулирована Кейджем, хотя такая практика повсеместна и ведет к искусству описи, каталога внешнего и «случайного». Задача искусства не в том, чтобы санкционировать какой-либо особый опыт, но в том, чтобы быть открытым навстречу всему богатству опыта; на практике все кончается пристальным вниманием к вещам, которые обычно считают тривиальными и несущественными.

Привязанность современного искусства к «минимальному», нарративному принципу каталога или описи кажется едва ли не пародией на капиталистическую точку зрения, в которой все окружающее расчленяется на «отдельные предметы» (в эту категорию входят вещи и люди, произведения искусства и природные организмы), где каждый предмет служит предметом потребления, то есть обособленным перемещаемым объектом. В искусстве описи поощряется общее нивелирование ценности, а это всего лишь один из возможных подходов к дискурсу, который в идеале остается неизменным. Традиционно воздействие

произведения искусства распределялось неравномерно, чтобы вызвать у публики определенную последовательность переживания: сначала активация, затем манипуляция и, наконец, удовлетворение эмоциональных ожиданий. Теперь же предлагается дискурс, в котором традиционная эмфаза отсутствует. (И вновь принцип вглядывания в отличие от смотрения.)

Характеристикой подобного искусства можно считать и то, что оно устанавливает огромную «дистанцию» (между зрителем и произведением искусства, между зрителем и его эмоциями). Однако с психологической точки зрения дистанция нередко бывает связана с предельно интенсивным эмоциональным состоянием, когда холодность или беспристрастность по отношению к какому-либо предмету выдает наш ненасытный интерес к нему. Дистанция, предложенная значительной частью антигуманистического искусства, на деле равносильна одержимости — такой вовлеченности в «предметы», на которую нет и намека в «гуманистическом» номинализме Рильке.

«В актах писания и говорения есть нечто странное, — писал Новалис в 1799 году. — Смешная и нелепая ошибка, которую допускают люди, — полагать, что они употребляют слова по отношению к вещам. Они не понимают природы языка, который имеет отношение только к самому себе, вот почему он представляет собой столь плодотворную и великолепную тайну. Когда некто говорит лишь ради того, чтобы говорить, он говорит самые оригинальные и правдивые вещи, какие только может сказать».

Утверждение Новалиса помогает объяснить явный парадокс: в эпоху широкой пропаганды безмолвия все больше произведений искусства грешат болтливостью. Многозначность и повторы особенно заметны в таких видах временного искусства, как литература, музыка, кино и танец, в которых нередко культивируется нечто вроде онтологического заикания, вызванного отказом от стремления к чистому, неизбыточному дискурсу с линейной конструкцией «начал — середина — конец». Однако здесь на самом деле нет противоречия, поскольку современный призыв к безмолвию никогда не означал простого враждебного отказа от языка. Напротив, он означает чрезвычайно высокую оценку языка — его сил, его прежнего здоровья и современных опасностей, которые он создает для свободного

сознания. Эта глубоко эмоциональная, амбивалентная оценка побуждает к дискурсу, который представляется неудержимым (и в принципе беспредельным) и одновременно на редкость невнятным и болезненно ослабевшим. В сочинениях Стайн, Берроуза и Беккета присутствует подсознательная идея о возможности заговорить язык или самому договориться до безмолвия.

Не слишком многообещающая стратегия, если учесть последующие результаты. Но, возможно, не столь уж необычная, если проследить, как часто эстетика безмолвия возникает рядом с плохо сдерживаемым отвращением к пустоте.

Совмещение этих двух противоположных импульсов может породить потребность заполнить все пространство объектами с незначительной эмоциональной нагрузкой, слабой модуляцией цвета и непроработанными деталями или осуществлять речевую деятельность почти без модуляций, эмотивных вариаций и восходящей или нисходящей интонации. Это напоминает поведение человека с неврозом навязчивых состояний, стремящегося избежать опасности. Действия такого человека остаются неизменными, ибо неизменна сама опасность, и постоянно повторяются, ибо опасность никуда не исчезает. Однако эмоциональный накал, питающий художественный дискурс и напоминающий навязчивое состояние, возможно приглушить настолько, чтобы о нем почти ничто не напоминало. Для уха остается что-то вроде непрерывного глухого шума. Для глаза — пространство, аккуратно заполненное вещами или, точнее, терпеливым копированием их внешних деталей.

В этом отношении «безмолвие» вещей, образов и слов служит предпосылкой для их умножения. Будь они наделены более мощным индивидуальным зарядом, каждый из различных элементов произведения искусства мог бы претендовать на большее физическое пространство, и тогда их общее число могло бы сократиться.

Порой обвинения в адрес языка направлены не на язык вообще, а на письменное слово. Так, Тристан Тцара призывал к сожжению всех книг и библиотек, чтобы настала новая эра устных сказаний. Известно, что Маклюэн также очень четко различал письменный язык (существующий в «визуальном пространстве») и устную речь (существующую в «слуховом пространстве»), расхваливая психические и культурные преимущества последней

как основы восприимчивости.

Коль скоро письменный язык обвиняется во всех грехах, следует стремиться не столько к его редукции, сколько к превращению этого языка в нечто более свободное, более интуитивное, менее упорядоченное, без строгого склонения и спряжения, в нечто нелинейное (по терминологии Маклюэна) и, разумеется, более многословное. Однако именно эти качества отличают многие великие прозаические произведения нашего времени. Джойс, Стайн, Гадда, Лора Райдинг, Беккет и Берроуз пользовались языком, нормы и энергия которого пришли из устной речи, с ее круговыми повторами и повествованием от первого лица.

«Говорить ради того, чтобы говорить, — вот формула освобождения», — сказал Новалис. (Освобождения от чего? От говорения? От искусства?)

По-моему, Новалис кратко описал верный подход писателя к языку, предложив основной критерий литературы как искусства. Но в какой степени устная речь должна быть главным образцом для литературной речи как искусства, до сих пор остается вопросом.

Понимание языка искусства как автономного, самодостаточного (и в конечном счете подсознательного) влечет за собой упадок «значения», к поиску которого традиционно стремилось произведение искусства. «Говорение ради говорения» вынуждает нас к переносу смысла языковых или параязыковых суждений. Мы вынуждены отказаться от значения (в смысле указаний на сущности, находящиеся вне произведения искусства) как критерия языка искусства в пользу «употребления». (Знаменитый тезис Витгенштейна «Значение слова есть способ его употребления» может и должен строго применяться к искусству.)

За широко распространенной стратегией *буквальности*, главного достижения эстетики безмолвия, скрывается «значение», частично или полностью превращенное в «употребление». Один из вариантов: скрытая буквальность у таких разных писателей, как Кафка и Беккет. Нарративы Кафки и Беккета ставят читателя в тупик, поскольку побуждают приписать им глубокое символическое значение, одновременно отвергая подобное приписывание. Анализируя такого типа нарратив, мы обнаруживаем в нем только то, что он буквально означает. Сила языка этих писателей объясняется именно скудостью значения.

Эта скудость нередко порождает тревогу, схожую с той, которую мы испытываем, когда знакомые вещи находятся не на своих местах или выполняют непривычную роль. Беспокойство, вызванное неожиданной буквальностью, сродни тому, что вызывают «пугающие» предметы, их неожиданный масштаб и условия существования в воображаемом сюрреалистическом пейзаже. Нечто абсолютно таинственное успокаивает психику и в то же время вызывает беспокойство. (Превосходный механизм, рождающий эти противоположные чувства — рисунок Босха в Голландском музее: между стволами деревьев видны два уха, как если бы они прислушивались к лесу, тогда как лесная подстилка усеяна глазами.) Перед произведением искусства, до конца осознанным, испытываешь смесь беспокойства, отстраненности, влечения и облегчения, которые испытывает физически здоровый человек, увидев человека с ампутированной конечностью. Беккет благосклонно отзываясь о произведении искусства, которое было бы «тотальным объектом, дополненным недостающими частями, в отличие от частичного объекта. Вопрос степени».

Но что же такое тотальность и что составляет полноту в искусстве (или в чем-либо еще)? В принципе эта проблема не поддается решению. Каким бы ни было произведение искусства, оно могло быть другим. Необходимость именно *таких* частей никогда не задается, она дарована.

Отказ признать эту важную случайность (или открытость) рождает у публики желание подтвердить закрытость произведения искусства через его интерпретацию, а у мыслящих художников и критиков — чувство, что произведение искусства всегда каким-то образом в долгу перед своим «предметом» или неадекватно ему. Но если не быть приверженным идее, что искусство нечто «выражает», эти процедуры и установки далеко не неизбежны.

Неувядаемая концепция искусства как «выражения» породила широко распространенный и сомнительный вариант понятия безмолвия, связанный с идеей «невыразимого». Согласно этой теории, область искусства образуется из «прекрасного», что подразумевает неопикуемость, неизъяснимость, невыразимость. В самом деле, стремление выразить невыразимое принимается за главный критерий искусства и иногда становится основанием для проведения строгого — и, на мой взгляд, несостоятельного — различия между художественной прозой и поэзией. Именно с этих

позиций Поль Валери выдвинул свой знаменитый аргумент (впоследствии повторенный совершенно в другом контексте Сартром), согласно которому роман, строго говоря, не есть форма искусства. Поскольку цель прозы — сообщить информацию, использование языка в прозаических произведениях вполне заурядно. Поэзия же, будучи искусством, преследует совсем иные цели: выразить в сущности невыразимый опыт; использовать язык, чтобы выразить немому. В отличие от прозаиков, поэтам приходится ломать свой инструмент, чтобы выйти за его пределы.

Эта теория, коль скоро она утверждает, что искусство связано с прекрасным, не вызывает большого интереса. (Зависимость от этого, в сущности, пустого понятия нанесло современной эстетике значительный урон. Как будто искусство имеет такое же отношение к «прекрасному», как наука к «истине»!) Но даже освободив эту теорию от понятия прекрасного, мы столкнемся с еще более серьезным возражением. Полагать, что главное назначение поэзии (которую считают парадигмой всех искусств) — выражать невыразимое, наивно и неисторично. Невыразимое, хотя и является вечной категорией сознания, не всегда принадлежало искусству. Его традиционным прибежищем был прежде всего религиозный дискурс и уж затем (как сообщает Платон в Седьмом письме) философия. Тот факт, что современных художников интересует безмолвие — и, следовательно, в более широком смысле, невыразимое, — исторически следует понимать как следствие господства современного мифа об «абсолютности» искусства. Ценность, приписываемая безмолвию, проистекает не из *природы* искусства, но из современного приписывания предмету искусства и труду художника некоторых «абсолютных» качеств.

То, насколько искусство связано с невыразимым, особый вопрос. Искусство в современном понимании всегда имеет отношение к систематической трансгрессии формального толка. Систематическое нарушение прежних формальных соглашений, совершаемое современными художниками, придает их работам некоторую ауру неизъяснимого — например, когда публика с тревогой ощущает негативное присутствие того, что могло быть, но не было сказано; или когда какое-либо «утверждение», сделанное в новой агрессивной или трудной для восприятия форме, представляется публике сомнительным или попросту пустым. Однако признание этих признаков невыразимости не должно наносить ущерб уверенности в позитивности произведения искусства. Современное искусство, несмотря на заявления о его склонности к отрицанию, по-прежнему может рассматриваться как набор формальных утверждений.

Так, каждое произведение искусства предлагает нам форму, или парадигму, или модель *знания* о чем-то — эпистемологию. Однако произведение искусства, которое рассматривается как духовный проект, как средство движения к абсолюту, предлагает особую модель метасоциального или метаэтического *такта*, норму приличий. Каждое произведение искусства указывает на единство определенных предпочтений относительно того, что может или не может быть сказано (или представлено). Одновременно с негласным предложением отвергнуть прежде священные правила того, что может быть сказано (или представлено), оно устанавливает собственный набор ограничений.

Современные художники пропагандируют безмолвие двумя способами: резко и мягко.

Резкость — функция неустойчивого противопоставления «полного» и «пустого». Чувственное, экстатическое, транслингвистическое понимание полного, как известно, шатко: в пугающем, почти мгновенном погружении оно рискует оказаться в пустоте негативного безмолвия. Несмотря на осознание риска (опасностей духовной тошноты и даже безумия), этой пропаганде безмолвия свойственны буйство и чрезмерность обобщения. К тому же, с нередко свойственной ему апокалиптичностью, оно неизбежно пылает негодованием всех апокалиптических учений: предрекает конец, предвидит будущее, переживает его, а затем назначает новый срок краха сознания, окончательного осквернения языка и исчерпания возможностей художественного дискурса.

Существует и другой, более осторожный способ говорить о безмолвии. По существу, он позиционируется как продолжение главного признака традиционного классицизма: озабоченность формами пристойности, нормами приличий. Безмолвие есть просто «сдержанность», возведенная в энную степень. Разумеется, при переносе этого понятия из матрицы традиционного классического искусства тон изменился — от дидактической серьезности к ироничной открытости. Но если шумное провозглашение риторики безмолвия, возможно, выглядит более пылким, его более смиренные поклонники (такие как Кейдж и Джонс) высказываются не менее радикально. Они откликаются на ту же идею абсолютных устремлений искусства (программно упраздняя искусство), испытывают то же стремление к «смыслу»,

установленное буржуазной рационалистической культурой, а на самом деле культурой в привычном смысле слова. То, что в глубоком отчаянии и упрямом предвидении апокалипсиса провозглашалось футуристами, некоторыми дадаистами и Берроузом, звучит не менее серьезно, даже если оно сказано вежливым тоном в ироничном заявлении. Действительно, можно утверждать, что безмолвие, вероятно, останется жизнеспособным понятием современного искусства и сознания, только если в нем неизменно будет присутствовать значительная доля иронии.

Всем духовным проектам свойственно стремление к самопоглощению, к исчерпанию своих смыслов и самого значения терминов, в которых они были сформулированы. (Вот почему приходится изобретать все новые формы «духовности».) Все проекты сознания, которые искренне считались окончательными, в конце концов становились проектами разоблачения самого разума.

Искусство, понимаемое как духовный проект, не исключение. Как отвлеченная и фрагментарная копия позитивного нигилизма, излагаемого в радикальных религиозных мифах, серьезное искусство неуклонно движется к самому мучительному разложению сознания. Вероятно, ирония — единственный реальный противовес этому мрачному использованию искусства в качестве арены испытания сознания. Современная перспектива заключается в том, что художники будут по-прежнему уничтожать искусство, пока не возродят его на новых основаниях. Пока искусство держится под градом непрерывно обрушивающихся на него вопросов, было бы желательно, чтобы некоторые из них носили менее серьезный характер.

Возможно, эта перспектива зависит от жизнестойкости самой иронии.

Со времен Сократа мы получаем многочисленные свидетельства того, какое важное значение имеет ирония для отдельно взятого человека: как сложный, серьезный метод поиска и сохранения истины, как средство не потерять рассудок. Однако, когда ирония становится признаком хорошего тона в той области, которая по сути является коллективной деятельностью — в создании искусства, — она может оказаться менее полезной.

Не будем судить столь же категорично, как Ницше, полагавший, что распространение иронии в культуре свидетельствует о том, что культура эта клонится к упадку,

утеряв свою жизнеспособность. В постполитическом, электронном космополисе, в котором все серьезные современные художники уже получили гражданство, некоторые органичные связи культуры и «мышления» (несомненно, современное искусство — это преимущественно форма мышления) оказались нарушенными, и потому диагноз Ницше следует пересмотреть. Но если ирония обладает более позитивными возможностями, чем признавал Ницше, по-прежнему встает вопрос, как далеко они простираются. Едва ли возможности человека постоянно умирять собственную самонадеянность бесконечны, так что в будущем, нельзя исключить, предел им положит отчаяние или смех взхлеб.

1967

Порнографическое воображение

I

Прежде чем спорить о порнографии, стоило бы признать, что она существует в нескольких — по меньшей мере трех — разновидностях, и отделить их одну от другой. Мы заметно продвинемся в понимании, если прекратим смешивать порнографию как проблему истории общества с порнографией как феноменом психологии (общепринятым симптомом сексуальной ущербности либо отклонения у ее производителей и потребителей), а их, в свою очередь, — с не слишком распространенным, но любопытным типом условности или приемом в искусстве.

Я сосредоточусь лишь на последнем случае. И даже еще уже — на литературном жанре, для которого, за неимением лучшего, буду (в частных рамках серьезной интеллектуальной дискуссии, а не на публичных слушаниях в суде) использовать сомнительный ярлык «порнография». Под литературным жанром я понимаю совокупность произведений, относимых к литературе как искусству и оцениваемых по внутренним меркам художественного совершенства. Как феномен социальный и психологический все порнографические тексты равнозначны: это документы. Но для искусства некоторые из них могут значить нечто большее. Дело не просто в том, что «Три яблочка от одной яблони» Пьера Луиса, «История ока» или «Госпожа Эдварда» Жоржа Батая и анонимные «История О» или «Отражение» принадлежат к литературе. Я берусь показать, почему эти книги — все пять — литература более высокого ранга, чем «Конфетка», «Тэлени» Оскара Уайльда, «Содом» графа Рочестера, «Распутный господарь» Аполлинера или клеландовская «Фанни Хилл». Обвал порнографического хлама, год за годом захлестывающий книжные прилавки двух последних веков вплоть до нынешнего дня, пошатнул статус литературы не больше, чем хождение книг наподобие «Долины кукол» поставило под вопрос достоинства «Анны Карениной» или «Человека, который любил детей». Может быть, доброкачественной литературы в куче порнографического мусора и меньше, чем настоящих романов среди всей низовой словесности, рассчитанной на массовый вкус. Но вряд ли их намного меньше, чем, скажем, еще в одном опозоренном подвиде словесности, который тоже мог бы предъявить в свое оправдание лишь несколько первостатейных образцов, — я имею в виду

научную фантастику. (У порнографии и фантастики как литературных жанров есть, как ни странно, немало общего.) Так или иначе, количественная оценка лишь подтверждает ходячее мнение. Бывают, пусть и нечасто, такие книги, которые не без основания именуют порнографией — допустим, этот стертый ярлык действительно что-то значит, — и которые вместе с тем бесспорно относятся к серьезной литературе.

Казалось бы, ясно. Ан нет. По крайней мере в Англии и Америке взвешенный анализ и оценка порнографии — по-прежнему удел узкого круга психологов, социологов, историков, юристов, профессиональных учителей морали и критиков общества. Порнография — это подлежащая диагностике болезнь и предмет судебного разбирательства. У нее есть сторонники и противники. И это не то же самое, что сторонники и противники алеаторной музыки или поп-арта, а скорее что-то вроде сторонников и противников узаконения абортс либо федеральных субсидий на нужды приходских школ. По сути, того же типового подхода придерживаются не только недавние красноречивые защитники прав и обязанностей общества подвергать непристойные книги цензуре вроде Джорджа П. Элиота и Джорджа Стайнера, но и те, кто вместе с Полом Гудменом предвидят от цензурной политики куда больше вреда, чем от самих книг. И приверженцы свобод, и доброхоты цензуры сходятся в одном: порнография для них — симптом болезни и сомнительный товар. В понимании порнографии единодушны практически все: в ней видят *источник* той силы, которая заставляет производителей производить, а потребителей — потреблять эти своеобразные товары. Для психоаналитика порнография — не более чем совокупность текстов, наглядно иллюстрирующих прискорбную задержку в нормальном половом развитии от детства к взрослой жизни. Все порнографическое при подобном взгляде на вещи — лишь проявление детских сексуальных фантазий, которые распубликовываются носителями более искушенного, менее простодушного сознания мастурбирующих подростков для продажи так называемым взрослым. К порнографии как социальному феномену — скажем, к буму порнопродукции в обществах Западной Европы и в Америке начиная с XVIII века — сохраняется тот же, однозначно клинический, подход. Порнография — это групповая патология, болезнь целой культуры, о причинах которой все прекрасно осведомлены. Растущий выпуск непристойных книг относят на счет репрессивной христианской морали и полной физиологической безграмотности — застарелых недугов, отягченных более близкими историческими событиями,

воздействием резких сдвигов в традиционном семейном укладе и политическом устройстве, несбалансированными изменениями половых ролей. (Проблема порнографии, заметил Гудмен несколько лет назад, — это «одна из дилемм, встающих перед обществом на стадии перехода».) Итак, в *диагностике* порнографии все единодушны. Различия, если они и есть, относятся к оценке психологических и социальных *последствий* ее распространения, а стало быть, в определении соответствующей тактики и политики.

Более просвещенные зодчие общественной морали даже готовы признать наличие своего рода «порнографического воображения», но лишь в том смысле, что порнография — это продукт коренной ущербности или деформации воображения как такового. Они, вместе с Гудменом, Вейландом Янгом и другими, даже допускают существование «порнографического общества». Один из блестящих образцов последнего — наше собственное общество, до такой степени построенное на лицемерии и подавлении, что порнография не может не появиться здесь и как логическое выражение этого общества, и как выработанное против него снизу противоядие. Но при всем том я ни разу не слышала, чтобы в литературных кругах Англии и Америки кто-нибудь счел порнографическую книгу интересным и крупным событием в искусстве. И как может быть иначе, если порнография до сих пор понимается здесь только как социальный и психологический феномен, да к тому же — объект моральных оценок?

II

Кроме зачисления порнографии по ведомству науки есть еще одна причина, из-за которой вопрос о литературных качествах порнографических книг никогда всерьез не обсуждался. Я имею в виду представление о литературе у большей части пишущих о ней в Англии и Америке — представление, с *самого начала* начисто изгоняющее порнографические опусы, а вместе с ними и многое другое, из огороженных пределов литературы.

Конечно, порнография принадлежит к литературе в том смысле, что издается в виде книг и относится к беллетристике, — тут спора нет. Но этим нехитрым сходством все и заканчивается. Отношение большинства пишущих о литературе к природе прозы и взгляд их на природу порнографии неизбежно противопоставляют порнографию литературе. Типичный пример герметизма: заранее отлучить любую порнографию от литературы

(и наоборот), и разбираться с каждой конкретной книгой уже незначит. Чаще всего в основе взаимоисключающих определений порнографии и литературы — один из четырех доводов.

Первый — более чем однозначное отношение порнографической прозы к читателю: его стараются всего лишь сексуально возбудить, а это-де противоречит многосложной функциональной нагрузке настоящей литературы. Некоторые даже добавляют, что цель порнографии — сексуальное возбуждение — несовместима с той спокойной, незаинтересованной вовлеченностью, которой требует настоящее искусство. Однако этот последний поворот на редкость неубедителен. Он взывает к моральным чувствам читателя, выросшего исключительно на так называемом реалистическом письме, не говоря о том, что в иных общепризнанно мастерских вещах — от Чосера до Лоуренса — есть пассажи, в точном смысле слова возбуждающие сексуальный интерес читателя. Надежнее, пожалуй, все-таки стоять на том, что «намерения» порнографии однозначны, тогда как у подлинной литературы они многообразны.

Второй довод, выдвинутый, среди прочих, Адорно, в том, что порнографические тексты не содержат завязки, кульминации и развязки, без которых нет литературы. Порнографическое повествование сляпано так, что использует для начала любую дурацкую отговорку, а начавшись, может продолжаться бесконечно.

Еще один довод такой: «порнословесность» совершенно не занята средствами выражения (предметом забот истинной литературы), поскольку цель порнографии — возбудить внесловесные фантазии, стилистика же играет здесь исключительно подсобную, чисто техническую роль.

Последний, самый веский довод состоит в том, что предмет литературы — взаимоотношения людей, их сложные чувства и настроения, тогда как порнография, наоборот, пренебрегает человеческой зрелостью (психологией, социальными характеристиками), равнодушна к мотивам и правдоподобию поступков, а повествует лишь о немотивированном и неустанном взаимодействии обезличенных органов тела.

Если идти от представлений о литературе у большинства английских и американских критиков, то литературная ценность порнографии и вправду равна нулю. Но дело в том, что их стереотипы не имеют ничего общего с анализом, а чаще всего просто бьют мимо цели. Взять, к примеру, «Историю О». Хотя этот роман, по обычным меркам, бесспорно непристойен и куда успешней других добивается сексуального возбуждения

читателей, смысл описанных ситуаций к упомянутому возбуждению, похоже, никак не сводится. У повествования явно есть завязка, кульминация и развязка. Изящество письма убеждает, что слово для автора — не просто обременительная необходимость. Герои испытывают очень сильные, хотя, конечно, однообразные и абсолютно асоциальные чувства. Ими движут мотивы, при том что мотивы эти не назовешь «нормальными» ни в психиатрическом, ни в социальном смысле. Герои «Истории О» наделены психологией одного сорта — психологией вожделения. И пусть то, что узнаешь о персонажах из ситуаций, в которые они попадают, жестко ограничено формами сексуального самозабвения и представленного совершенно открыто сексуального взаимодействия, характеры О и ее партнеров однобоки и усечены не больше, чем у героев множества не порнографических произведений нынешней прозы.

Мало-мальски содержательные дискуссии начнутся здесь не раньше, чем английские и американские критики придут к более изощренному взгляду на литературу. (В конечном счете эти дискуссии неизбежно затронут не только порнографию, но всю современную словесность, упрямо сосредоточенную на экстремальных ситуациях и поступках.) Трудности возникают из-за того, что многие по-прежнему приравнивают прозу к частным условностям «реализма» (грубо говоря, к основной романной традиции XIX века). Однако за примерами принципиально иной литературы даже не нужно обращаться к вершинам нашего столетия — к «Улиссу», книге не о характерах, а о путях надличного общения, которые чаще всего лежат за пределами индивидуальной психологии и персональных потребностей; к французскому сюрреализму и его последнему детищу — «новому роману»; к прозе немецких экспрессионистов; к русской построманной прозе, представленной «Петербургом» Андрея Белого и книгами Набокова; к нелинейному, бесфабульному повествованию у Стайн и Берроуза. Понятие о литературе, перечеркивающее в ней все, что идет от «фантазии», а не от реалистического рассказа о жизни узнаваемых персонажей в привычных ситуациях, не в силах справиться даже с таким почтенным жанром, как пастораль, отношения между героями которой всякий назовет узкими, плоскими и неубедительными.

Хотя бы частичное искоренение этих цепких клише — давно назревшая задача. Она потребует открытыми глазами взглянуть на литературу прошлого и заставит пишущих о литературе и обыкновенных читателей глубже соприкоснуться с современной словесностью, включая те области прозы, которые по структуре близки к порнографии. Проще — и бессмысленней — всего

заклинать литературу не отступаться от «человечности». Речь идет не о «человечном» в противоположность «бесчеловечному» (где выбор «человечного» гарантирует незамедлительное моральное удовлетворение и автору, и читателю); речь — о неисчерпаемом разнообразии форм и тонов, способных передать «глас человеческий» средствами прозы. Главный вопрос для пишущего сегодня о литературе — не связь книги с «миром» или «реальностью» (когда каждый роман — неповторимый, а мир, напротив, донельзя упрощен), но сложность самого сознания как способа существования мира, способа его осуществления и, кроме того, подход к каждой конкретной книге, в соответствии с которым книги живы только переключкой друг с другом. С этой точки зрения тактика старых романистов, описывающих, как судьба резко индивидуализированного «героя» разворачивается в привычных, социально уплотненных обстоятельствах и условной хронологической последовательности, — всего лишь одна из возможных и отнюдь не обладает правами сюзерена в отношении серьезных читателей. Кстати, ничего особенно «человечного» в подобных штампах я не вижу. Наличие реалистически обрисованных действующих лиц — само по себе не гарантия пользы и укрепления моральных чувств читателя.

По справедливости, о героях прозы можно сказать только одно: они, пользуясь словами Генри Джеймса, — «ресурс композиции». Наличие человекоподобных персонажей в словесном искусстве может служить разным задачам. Драматическое напряжение или трехмерность в передаче личных и социальных связей часто вообще не выступают для писателя целью, а потому вряд ли стоит выделять их как родовую черту словесности. Скажем, разработка идей — цель для литературы не менее естественная, хотя по меркам романного реализма она жестоко ущемляет жизнеподобие героев. Создание или изображение неодушевленного предмета, уголка природы — тоже достойное занятие, а оно опять-таки влечет за собой соответствующую переоценку человеческих масштабов. (Пастораль работает на обе цели, воспроизводя как идеи, так и природу. Фигуры людей в ней встроены в ландшафт, отчасти — стилизацию под «настоящую» природу, отчасти — ландшафт «идей» в духе неоплатоников.) И не менее достойным предметом повествовательной прозы могут быть экстремальные состояния человеческих чувств или мысли — настолько сильных, что они перехлестывают берега повседневных переживаний и лишь условно привязаны к конкретным героям. Именно таков случай порнографии.

По самоуверенным суждениям большинства пишущих о

литературе в Англии и Америке нипочем не догадаться, что горячие споры на этот счет идут уже несколько поколений. «Помоему, — пишет Жак Ривьер в *Nouvelle Revue française* за 1924 год, — перед нами — серьезнейший кризис самого понятия литературы». Один из ответов на «вопрос о возможностях и границах литературного», отмечает Ривьер, — явная тенденция к перерождению «искусства (если это слово еще уместно) в деятельность абсолютно надчеловеческую, функцию сверхчувственного, своего рода художественную астрономию». Я цитирую Ривьера не потому, что его эссе «К вопросу о понятии литературы» вносит в проблему какую-то окончательную ясность, но только затем, чтобы вспомнить ряд наиболее крайних представлений о литературе, уже сорок лет назад бывших в литературных журналах континента едва ли не общим местом.

Тем не менее это бродильное начало и по сей день остается чужим, неусвоенным, так и не понятым литературными кругами Англии и Америки. В нем усматривают результат коллективного нервного срыва в культуре, а зачастую отстраняют от себя как явное извращение, свидетельство обскурантизма, знак творческой стерильности. Лучшие англоязычные критики вряд ли могут не видеть, до какой степени все крупное в словесности XX столетия переворачивает те идеи о природе литературы, которые дошли до них от нескольких выдающихся романистов XIX века и которые они продолжают повторять в 1967 году. Однако их отношение к подлинно новой литературе заставляет вспомнить иудейских вероучителей лет этак за сто до Христова пришествия: те, смиренно признавая духовный упадок своего века в сравнении с эпохой великих пророков, установили тем не менее жесткий канон на толкование пророческих книг, провозгласив — и скорей с облегчением, чем в печали, — что время пророков прошло. То же самое делают англо-американские литературные критики, вновь и вновь объявляя завершенным тот век, который они, с некоторым изумлением, именуют эпохой экспериментального или авангардного письма. Ритуальное чествование очередного подрыва старых понятий о литературе, совершенного свежеиспеченным гением, то и дело сопровождается с их стороны нервными заявлениями, будто только что вышедшая книга — это, увы, последний плод его благородной, но оставшейся в прошлом манеры письма. Да, итог этого двусмысленного, недобросовестного поглядывания на современную литературу искося — несколько десятилетий беспримерного расцвета и блеска англо-американской, в особенности американской, литературной критики. Но эти расцвет и блеск — плод банкротства художественных вкусов и, если хотите, в корне

бесчестных методов. Запоздалое признание критикой наиболее серьезных заявок новейшей литературы, равно как и скорбь по поводу так называемого разрыва с реальностью и краха личности в литературе, отмечают ту поворотную точку, за которой наиболее способные люди, пишущие о литературе в Англии и Америке, вообще бросают заниматься литературными конструкциями и переходят к прямой критике культуры.

Не хочу повторять доводы в пользу иного подхода к литературе, которые уже выдвигала раньше. Ограничусь несколькими неизбежными отсылками. Спор об одной-единственной книге столь радикальной природы, как «История ока», заново ставит вопрос о литературе вообще, о повествовательной прозе как виде искусства. И вещи, подобные батаевской, не появились бы на свет без той мучительной переоценки самой природы литературы, которой была занята последние полвека литературная Европа. Вне этого контекста английские и американские читатели их навряд ли усвоят — разве что в качестве «простой» порнографии, непонятной и забавной дешевки. Если все еще нужно доказывать, что порнография и литература не всегда несовместимы, если нужно убеждать, что порнографические тексты могут принадлежать к литературе, значит, тут нуждается в пересмотре сам подход к искусству.

Скажу в нескольких словах. Искусство (и творчество) — это воплощенное сознание, и материалом для него выступает все многообразие форм сознания. Нет таких *эстетических* принципов, которые повелевали бы исключить из набора материалов художника экстремальные формы сознания, выходящие за пределы социального характера или психологической индивидуальности.

В обыденной жизни мы, разумеется, так или иначе признаем моральную обязанность подавлять в себе подобные состояния. Это обязательство обосновано прагматически: оно позволяет не только поддерживать социальный порядок в широком смысле слова, но дает человеку возможность завязывать и поддерживать человеческие контакты с другими (хотя ему могут, на больший или меньший срок, в таких контактах отказать). Известно, что люди, отваживающиеся идти до пределов сознания, рискуют при этом своим здоровьем, иначе говоря — своими человеческими качествами. Но шкала или стандарт «человеческого», годные для повседневного существования и поведения, вряд ли подойдут искусству. Они слишком просты. Если за последние сто лет искусство как независимая деятельность завоевало невиданный авторитет — едва ли не священства в обмирщенном обществе, —

то лишь потому, что оно среди прочего берет на себя задачу разведывать и осваивать пограничные области сознания (часто ценой угрозы для личности художника), докладывая оттуда об увиденном. В качестве свободного исследователя опасностей, обступающих дух, художник получает право вести себя отлично от большинства; учитывая особенности призвания, он может, например, выделяться эксцентричным образом жизни, а может и нет. Настоящее его дело — трофеи опыта, предметы или поступки, которые в силах зажигать и увлекать, а не только (как предписывалось прежними понятиями о художнике) поучать и веселить. Зажигает он, как правило, одним: еще одним шагом вглубь диалектики нарушения. Он стремится делать вещи отвратительные, темные, непонятные, короче — то, что не нравится (или как бы не нравится). Но какими бы жестокими крайностями ни поражал художник свою аудиторию, его верительные грамоты и духовный авторитет зависят в конечном счете от реальной или подразумеваемой чувствительности публики к тем крайностям, которые он на себе испытывает. Образцовый современный художник — маклер на бирже сумасшествия.

Представление об искусстве как дорого оплаченном результате непомерного духовного риска — результате, цена которого для каждого нового игрока все выше, — требует совершенно иного набора критических стандартов. Искусство, созданное под такой эгидой, вряд ли может быть «реалистическим». Но слова «фантастика» или «сюрреализм», попросту переворачивая реалистические клише, тоже мало что объясняют. Фантастику легко принизить до «просто» фантазий: решающий довод здесь — словечко «инфантильный». Но где заканчиваются фантазии, судимые не по художественным, а по психиатрическим меркам, и начинается воображение?

Поскольку трудно поверить, чтобы современные литературные критики всерьез решили отлучить нереалистическую прозу от литературы, приходится думать, что для сексуальных тем действуют особые мерки. Они проявляются, стоит взять другой разряд книг, другой тип «фантазий». Внеисторический сновиденный ландшафт, на фоне которого развивается действие, странно застывшее время, в котором действие происходит, — все это одинаково часто встретишь и в порнографической литературе, и в научной фантастике. Да, большинство мужчин и женщин не обладает теми сексуальными доблестями, которыми демонстративно наслаждается население «порнороманов». Да, калибр соответствующих органов, число и продолжительность оргазмов, разнообразие и уровень

сексуальных способностей, как и запас сексуальной энергии, в книгах с очевидностью и многократно завышены. Ну и что? Космических кораблей и кишаших нечистью планет из фантастических романов тоже не существует. Если местом действия избран идеальный топос, это само по себе ничуть не порочит литературных достоинств ни порнографии, ни научной фантастики. Подобное отрицание реального, конкретного, трехмерного социального времени, пространства, характера, равно как и подобное «фантастическое» преувеличение человеческой энергии, — всего лишь особенность другой литературы, порожденной другим сознанием.

Материалом для порнографических книг, относящихся к литературе, как раз и выступает одна из крайностей человеческого сознания. Бесспорно, многие согласятся, что сознание, одержимое сексом, в принципе может войти в литературу, как одну из разновидностей искусства. Литература о вожделении? Почему бы и нет? Однако за согласием, как правило, тут же следует пункт, начисто его перечеркивающий. Чтобы навязчивые идеи признали литературой, автор обязан сохранять по отношению к ним известную «дистанцию». Но это явное лицемерие лишний раз подтверждает, что мерки, обычно прикладываемые к порнографии, в конце концов все еще принадлежат психиатрии и службам социальной помощи, а не искусству. (С тех пор как христианство подняло ставки и стало рассматривать половое поведение как путь к добродетели, все, относящееся к сексу, приобрело в нашей культуре статус «особого случая», вызывая в высшей степени разноречивые оценки.) Живопись Ван Гога остается искусством, даже если кому-то угодно считать, будто своей манерой он куда меньше обязан свободному выбору выразительных средств, чем психическому расстройству и видению мира именно таким, каким он его написал. Точно так же «История ока» вовсе не превращается из искусства в клинику только потому, что в редком по откровенности автобиографическом эссе, приложенном к книге, Батай признает описанные в ней наваждения своими собственными.

Искусством, а не дешевой порнографией делает вовсе не отстраненность, не превосходство сознания, лучше приспособившегося к повседневной реальности, над «душевым помрачением» человека во власти эротического наваждения. Искусством ее делают новизна, доскональность, подлинность и, наконец, сила этого самого помраченного сознания, перелившаяся в книгу. Для искусства исключительный характер переживаний, воплощенных в порнографической литературе, сам

по себе не аномален и не антилитературен.

Но и упомянутая выше цель или эффект порнографических книг — сексуальное возбуждение читателей — тоже не относится к их недостаткам. Только самое убогое и механическое представление о сексе может подтолкнуть к мысли, будто сексуально расшевелить читателей такой книгой, как «Госпожа Эдварда», — пара пустяков. Столь предосудительная в глазах литературных критиков однобокость авторских намерений — вещь, если говорить об искусстве, куда более многомерная, чем может показаться. Невольно пробужденные в ком-то из читающих физические ощущения несут с собой нечто гораздо более важное и затрагивают весь человеческий опыт читателя вплоть до границ и его личности, и его тела. Так что однобокость целей порнографической литературы — на поверку мнимая. Чего не скажешь о ее агрессивности. То, что представляется критикам целью, — на самом деле только средство, навязчивое и принудительное в своей конкретике. А вот цель как раз куда менее конкретна. Порнография (вместе с научной фантастикой) — из тех разновидностей литературы, которые стремятся психически дезориентировать читателя, выбить его из привычной колеи.

Отчасти использование сексуальной одержимости как объекта литературы напоминает другой ее предмет, значимость которого вряд ли будут оспаривать: одержимость религиозную. В таком контексте обычное для порнографических книг концентрированное и агрессивное воздействие на читателя выглядит несколько иначе. Пресловутое намерение сексуально стимулировать читателя — это что-то вроде его приобщения к некоему опыту. Порнография, принадлежащая к серьезной литературе, пытается «возбудить» читающего точно так же, как книги, занятые передачей крайних форм религиозного опыта, пытаются его «обратить».

III

Две недавно переведенные на английский французские книги — «История О» и «Отражение» — неплохая иллюстрация к некоторым поворотам едва разработанной англо-американскими критиками темы «порнография как литература».

«История О» Полин Реаж вышла в 1954 году и тут же стала знаменитой, отчасти благодаря покровительству Жана Полана, сопроводившего ее предисловием. Многие тогда сочли, что автор книги — сам Полан: отчасти на эту мысль наводил, вероятно,

пример Батая, который предпослал подписанное собственным именем эссе своей «Госпоже Эдварде», впервые опубликованной в 1937 году под псевдонимом Пьер Анжелик, а отчасти сходство имен Полин и Полана. Но Полан всегда отрицал свое авторство, утверждая, что «История О» действительно написана женщиной, прежде никогда не печатавшейся, живущей в провинции и настоящей на псевдониме. Хотя полановская версия не остановила домыслов, убежденность в его авторстве понемногу сошла на нет. За годом год множество еще более поразительных гипотез, приписывавших авторство то одной, то другой величине парижской литературной сцены, разжигали общий интерес, но тоже гасли. Кто на самом деле стоял за Полин Реаж, так и осталось одним из секретов современной словесности, на редкость хорошо сохранных.

«Отражение» появилось два года спустя, в 1956-м, и тоже под псевдонимом, на этот раз — Жана де Берга. В довершение загадки книга была посвящена Полин Реаж и сопровождалась предисловием этой — больше ничем себя не проявившей — писательницы. (Предисловие Реаж — краткое и бесцветное, полановское — пространное и увлекательное.) Но сплетни о личности Жана де Берга в парижских литературных кругах заглохли куда быстрее, чем детективное расследование дела Полин Реаж. В воздухе носился один-единственный слух, называвший жену уже прогремевшего молодого романиста.

Легко понять, почему заинтригованные обоими псевдонимами перебирали имена признанных фигур французского литературного сообщества. В версию о первой попытке сочинять двух никому не известных любителей верилось с трудом. При всех различиях «История О» и «Отражение» выделялись качествами, которые не объяснишь простым наличием ходовых писательских способностей — восприимчивостью, энергией, умом. Они присутствовали, и в избытке, но проявлялись в переплетении ходов самых непредсказуемых. Сумрачное самообладание повествователей и в том, и в другом случае ничем не напоминало утрату самоконтроля и мастерства, с которыми всегда связывали выражение сексуальной одержимости. Как ни заразителен был сам предмет (если, конечно, читатель не бросал книгу, а находил ее достаточно занятой или предосудительной), обоих повествователей заботило скорее то, как воспользоваться эротическим материалом, нежели то, как его выплеснуть. И это использование было прежде всего — не стану подыскивать другого слова — литературным. Воображение, преследовавшее в «Истории О» и «Отражении» вроде бы единственную цель —

самые унижительные удовольствия, оказалось неразрывно с вполне определенными понятиями о форме — форме излияния сильных чувств, техниках эксплуатации особого опыта, которые связаны не только с надысторической областью эроса как такового, но и с литературой, причем — в недавней ее истории. Да и как же иначе? Сам по себе опыт не порнографичен; порнографией могут стать лишь образы и картины — структуры воображения. Поэтому «порнороман» чаще наводит читателя на мысль о другом романе, чем просто о сексе. И, кстати, не обязательно в ущерб эротическому возбуждению.

Скажем, в «Истории О» слышится обширная порнографическая, точнее — «либертинская», нередко низкопробная, словесность XVIII века, как французская, так и английская. В первую очередь — маркиз де Сада. И не только сочинения самого де Сада, но и его переоценка французскими литераторами-интеллектуалами после Второй мировой войны — литературно-критическая акция, по значению и последствиям для изощренного вкуса и для путей развития серьезной литературы во Франции сопоставимая разве что с переоценкой Генри Джеймса, разразившейся в Штатах перед самой войной, хотя во Франции процесс длился дольше и оставил, насколько я могу судить, более глубокие следы. (На самом деле де Сада никогда не забывали. Им восхищались Флобер, Бодлер и большинство других радикалов и гениев конца XIX века. Он был одним из святых покровителей сюрреализма, фигурой, определившей мысль Бретона. Но лишь дискуссия после 1945 года по-настоящему утвердила место де Сада как неминусовой отправной точки в коренном переосмыслении человеческого удела. Нашумевшее эссе Симоны де Бовуар, неутомимая в своей скрупулезности биография Жильбера Лели, эссе Бланшо, Полана, Батая, Клоссовского и Лейрису — главные документы послевоенной переоценки де Сада, обеспечившей крайне трудную переориентацию французского литературного сознания. Уровень обсуждения и теоретическая основательность этого интереса к де Саду во Франции и по сей день совершенно непонятны литераторам-интеллектуалам Англии и Америки, которые, может быть, и признают де Сада заметной величиной в истории психопатологии, как индивидуальной, так и социальной, но вряд ли когда рассматривали его всерьез как мыслителя.)

Однако за «Историей О» — не только де Сад с проблемами, которые он поднимал сам и которые поднимали от его имени. Пущены в ход и типовые ухватки неприличного чтива, в изобилии изготовлявшегося во Франции XIX века, где фабула обычно разворачивалась в некоей фантастической Англии, населенной

бессердечными аристократами с неимоверной сексуальной амуницией и садомазохистским пристрастием к насилию. Имя второго хозяина О, сэра Стивена, — такая же явная дань фантазиям той эпохи, как фигура сэра Эдмонда в батаевской «Истории ока». Отсылка к этому «порномусору» в качестве литературной аллюзии — явление, замечу, того же порядка, что анахроническое место действия, напрямую восходящее к сексуальному театру де Сада. Интрига завязывается в Париже (где О присоединяется к своему любовнику Рене и раскатывает с ним по городу в автомобиле), но основная часть сюжета перенесена в гораздо более привычное, хоть и менее правдоподобное место. Это роскошно обставленный и щедро населенный слугами уединенный замок, где собирается кружок богачей и куда доставляют женщин в качестве рабынь, обреченных стать общими для всех участников объектами жестокой и изобретательной мужской похоти. Далее фигурируют плети и цепи, маски, скрывающие мужчин от женщин, громадный костер в камине, неопишуемые сексуальные низости, порка и еще более изощренные разновидности физического калечения, наконец, несколько лесбийских сцен, когда накал оргий в огромной гостиной начинает слабеть. Короче, книга уснащена самыми заскорузлыми образцами из репертуара «порнографической словесности».

Насколько все это всерьез? По простому пересказу можно подумать, будто «История О» — не столько порнография, сколько метапорнография, блестящая пародия на соответствующую литературу. Что-то подобное выдвигалось в защиту «Конфетки», опубликованной несколько лет назад у нас после долгого прозябания в Париже на правах более или менее официально признанной непристойности. «Конфетка», говорилось тогда — это не порнография, а мистификация, остроумный бурлеск, играющий с приемами грошовых «порнокнижонок». На мой взгляд, можно сколько угодно считать «Конфетку» забавной, но от этого она не перестает быть порнографией. Порнография не допускает пародирования. Использовать готовые штампы для обрисовки героев, фона или интриги — в природе порнографического воображения. Порнография — театр типажей, а не индивидов. Пародия на порнографию, если она вообще заслуживает отдельного рассмотрения, остается порнографией. Больше того, пародия — один из расхожих приемов порнографической литературы. Де Сад тоже использовал его, выворачивая наизнанку назидательные романы Ричардсона, в которых девичья добродетель неизменно торжествовала над мужской похотью (либо отвечая отказом до, либо в одночасье

погибая после). В случае с «Историей О» точней говорить об использовании де Сада, чем о его пародировании.

Сам тон романа доказывает, что возможная пародия на литературный антиквариат — эдакая порнография для высоколбов — не более чем один из элементов повествования. (Хотя сексуальные отношения, включая все мыслимые варианты любострастия, выписаны в книге с графической тщательностью, стиль хранит сдержанность, лексика не теряет достоинства и остается почти целомудренной.) Следы де-садовской режиссуры в действии видны, но основная линия сюжета в корне отличается от романов маркиза. Прежде всего, у книг де Сада — открытый финал, они построены на принципе ненасытности. Взять хотя бы его «Сто двадцать дней Содома», вероятно, крупнейшее порносочинение всех времен (если тут вообще возможна шкала), своеобразный свод порнографического воображения, вещь оглушительную и скандальную даже в том урезанном виде полуповествования, полупересказа, в котором она до нас дошла. (По случайности рукопись вынесли из Бастилии до того, как автор был вынужден ее оставить при переводе в 1789 году в Шарантон, но де Сад до самой смерти считал свой шедевр уничтоженным вместе со зданием тюрьмы.) Экспресс надругательств мчит у де Сада по бесконечному, но ровному пути. Описания слишком схематичны, чтобы впечатлить чувственность. Сюжет романа — скорее, иллюстрация постоянно повторяющихся идей автора. Но и сами идеи, если подумать здраво, больше похожи на принципы драматического построения, чем на сколько-нибудь содержательную теорию. Идеи де Сада — о человеке-вещи или объекте, о теле как машине, об оргии — как инвентаре многообещающе-неопределенных возможностей нескольких подобных машин, работающих в сцепке друг с другом, — кажется, нужны лишь для того, чтобы обеспечить бесперебойную, не имеющую развязки и совершенно бесстрастную активность тел. Напротив, действие в «Истории О» ограничено, а в событиях книги, вместо статического принципа энциклопедии или каталога, чувствуется логика. И пружиной этого действия во многом служит то обстоятельство, что в большей части романа автор допускает некое подобие супружеских пар (О и Рене, О и сэр Стивен), — вещь в порнографической литературе совершенно недопустимую.

Но, конечно, главное отличие — фигура самой героини. Ее чувства, как ни сосредоточены они на одном, все же меняются и в подробностях описаны. При всей пассивности О не похожа на простушек из повестей де Сада, которых держат в плену в уединенных замках, бросая на растерзание безжалостным лордам

и погубившим свою душу священникам. В сравнении с ними О — сторона активная, и не только буквально, как в сцене соблазнения Жаклин, но и в более важном и глубоком смысле: она активна в своей пассивности. О лишь на первый взгляд напоминает своих литературных предшественниц из романов де Сада. В его книгах собственным сознанием наделен только автор. Но О обладает самосознанием, с высоты которого ее история и рассказывается. (Написанное в третьем лице, повествование никогда не отходит от точки зрения героини: читателю не дано узнать больше, чем знает она.) Де Сад стремится погасить сексуальность своих персонажей, представить картину внеличных — лабораторно чистых сексуальных отношений как таковых. Героиня же Полин Реаж по-разному ведет себя с разными партнерами (в том числе любовными) — с Рене и сэром Стивеном, Жаклин и Анной-Марией.

Если говорить о ходовых приемах порнографической литературы, де Сад — фигура более показательная. Поскольку для порнографического воображения любой персонаж заменим любым другим, а сами персонажи — предметами, здесь вряд ли уместно портретировать героиню так, как показана О, — через состояния ее воли (с которой она жаждет расстаться), через ее самопонимание. «Порнороманы» обычно населены существами вроде де-садовской Жюстины, у которой нет ни воли, ни сообразительности, ни, кажется, даже памяти. Жюстина живет в непрестанном изумлении, так и не вынося из поразительно повторяющихся надругательств над ее невинностью ни малейшего опыта. После очередной западни она вновь возвращается к исходной точке, чтобы еще раз начать все с начала, опять, как и прежде, не наученная опытом и готовая снова довериться следующему искусному совратителю и заплатить за доверчивость новой потерей свободы, теми же унижениями и теми же богохульными проповедями во славу распутства.

Герои, играющие в порнографическом искусстве роль сексуальных объектов, по большей части скроены из того же материала, что набор однотипных «характеров» в комедии. Жюстина похожа на вольтеровского Кандида — такого же нуля, пустышку, вечного простака, неспособного научиться на своих чудовищных испытаниях решительно ничему. Типовая структура комедийного действия, живописующего героя, который помимо воли становится предметом всеобщих нападков (классический пример — Бастер Китон), год за годом дает свои всходы в порнографии. Как и в комедии, героев в порнографии показывают только извне, в манере бихевиористов. Увидеть их изнутри невозможно по определению: это затронуло бы чувства зрителей.

В большинстве комедий шутки как раз и строятся на разрыве между подразумеваемым, но анестезированным чувством с одной стороны, и откровенно выламывающимся из всяких рамок происшествием — с другой. Точно так же работает порнография. Только эффект, производимый безучастным тоном рассказа, который читателю в обычном состоянии показался бы невероятной бесчувственностью сексуальных партнеров, учитывая ситуации, в которые они автором поставлены, на сей раз — смеховая разрядка. Это разрядка сексуальной реакции, в основе своей — вуайеристской, но, скорей всего, требующей защиты от прямого подсознательного отождествления с кем-то из участников полового акта. Эмоциональная приглушенность порнографии — не погрешность художника и не признак его принципиальной бесчеловечности. Этого требует задача — возбудить в читателе сексуальный отклик. А откликнуться читатель «порноромана» может только в одном случае: когда его прямые эмоции отключены. Если воспроизводимая сцена заранее расцвечена явными эмоциями автора, расшевелить читателя самым действием куда трудней^[8].

Комические ленты немого кинематографа дают множество иллюстраций того, как техники непрерывного взвинчивания или повторяющегося движения (скажем, оплеух) с одной стороны и безучастного повествования с другой приводят к одинаковому результату: приглушают, нейтрализуют или отстраняют зрительские эмоции, способность зрителя «по-человечески» отождествлять себя с происходящим и выносить сценам насилия моральную оценку. То же самое — с порнографией. Не в том дело, что герои подобных романов не в состоянии-де переживать какие бы то ни было чувства. В состоянии. Но техники приглушения и неистового взвинчивания разряжают эмоциональный климат, почему и основной тон порнографической литературы кажется равнодушным, бесстрастным.

Однако у этого бесстрастия есть разные уровни. Жюстина — расхожий объект сексуальных домогательств (оттого она и женского пола: подавляющая часть порнографических книг написаны мужчинами или с типично мужской точки зрения). Это сбита с толку жертва, чье сознание ни на йоту не затронуто полученным опытом. О — другая, она — приверженка. Какой бы боли и страха ей это ни стоило, она благодарна за возможность приобщиться к тайне — тайне утраты собственной личности. О учится, страдает, меняется. Шаг за шагом она перерастает прежнюю себя — процесс, равнозначный здесь самоопустошению. В том образе мира, который представлен в «Истории О», выход за

пределы личности — высшее благо. Сюжет движется не по горизонтали: это как бы подъем через унижение. О не просто приравнивают к сексуальному орудию — она хочет, став вещью, достичь совершенства. Ее удел, даже если считать его утратой человеческого образа, — не какой-то побочный продукт пресмыкательств перед Рене, сэром Стивеном или любым другим мужчиной в Руасси. Напротив, именно к этому она стремится, этого в конце концов и добивается. Своего окончательного образа, венца желаний, О достигает в последней сцене книги: ее привозят на вечеринку изуродованной, в цепях, неузнаваемой, в маске совы — уже до того не принадлежащей к миру людей, что никому из приглашенных и в голову не приходит с ней заговорить.

Путь исканий О ясней всего выражен буквой, служащей ей вместо имени собственного. «О», ноль — знак ее пола, не индивидуальных особенностей, а женского пола вообще; кроме того, это знак ничтожества, небытия. Но в «Истории О» раскрывается и высокий парадокс, парадокс абсолютной опустошенности, вакуума, в котором вместе с тем — вся полнота существования. Сила книги — именно в муке, постоянно удесятеряемой неотвязным присутствием этого парадокса. Полин Реаж — и куда естественней, и тоньше де Сада с его неуклюжими экспозициями и рассуждениями — ставит вопрос о статусе личности как таковой. Но если Сад подходит к упразднению личности со стороны насилия и свободы, то автор «Истории О» — со стороны счастья. (В английской литературе к такому повороту ближе всего некоторые пассажи «Падшей» Лоуренса.)

Чтобы оценить реальный смысл подобного парадокса, читателю придется взглянуть на секс иначе, нежели большинство просвещенных членов общества. Для обычного взгляда (помеси руссоизма и психоанализа с либеральной социальной мыслью) феномен секса — это вполне понятный, при всей его редкости, источник эмоционального и физического удовлетворения. Если здесь и есть проблемы, то они связаны с многовековым искажением сексуальных порывов западным христианством: его безобразные рубцы несет на Западе каждый. Прежде всего, это вина и страх. Затем — снижение сексуальных способностей, ведущее если не к импотенции или фригидности, то по меньшей мере к утрате эротической энергии и подавлению большинства естественных элементов сексуального влечения (в этом качестве именуемых «извращениями»). Далее — захлестывающее всех публичное лицемерие, когда реакцией на необычное в сексуальных удовольствиях других может быть только зависть, оторопь, гадливость и злобное негодование. А такое очернение сексуальной жизнеспособности общества и порождает феномены,

подобные порнографии.

Не буду спорить с историческим диагнозом, который содержится в этом отчете о деформациях сексуальности в западной культуре. Для меня в сумме взглядов, разделяемых наиболее просвещенными членами общества, важно главное: весьма спорная посылка, будто сексуальное влечение у людей в его нетронутости — это естественное и приятное жизнеотправление, а, следовательно, «непристойность» — не более чем условность, навязанная природе обществом, вбившим себе в голову, будто все, относящееся к сексуальным функциям и, стало быть, к сексуальному наслаждению, есть грязь. Именно эти послышки были поставлены под вопрос в рамках французской традиции, к которой принадлежат маркиз де Сад, Лотреамон, Батай и, наконец, авторы «Истории О» и «Отражения». Их книги убеждают, что непристойность — первичная категория человеческого сознания, явление куда более глубокое, чем пена за кормой больного общества, с отвращением относящегося к телу. Сексуальность человека, практически вне зависимости от подавления ее христианством, — феномен в высшей степени проблематичный и принадлежит (по крайней мере в потенции) к предельным состояниям, а не к обыденному опыту человечества. Укрощенная или нет, сексуальность остается одним из демонических начал человеческого сознания, снова и снова толкая людей к желаниям запретным и опасным — начиная с порывов к внезапному и немотивированному насилию над другими до сладострастной тяги к угашению собственного сознания, к смерти. Даже на уровне простых физических ощущений или состояний любовный акт не меньше, если не больше, напоминает эпилептический припадок, чем вкусный обед или дружеский разговор. Мало кто не испытывал (хотя бы в фантазиях) эротический соблазн телесного насилия, эротические чары низкого и отвратительного. Эти феномены входят в неурезанный спектр человеческой сексуальности, и если, конечно, не зачислять их в разряд элементарных нервных срывов, картина разительно отличается от той, что ласкает взоры просвещенной публики, и далеко не так проста.

Можно — и с полным основанием — утверждать, что неистощимая способность к сексуальному экстазу недоступна многим по вполне очевидной причине. Секс — вроде атомной энергии: в одних случаях поддается увещаниям, в других — нет. Но если регулярно или хоть иногда достигать в своих сексуальных способностях подобных головокружительных высот под силу считанным единицам, это вовсе не значит, будто подобные пределы не настоящие или что сама такая возможность

не преследует людей то здесь, то там. (Еще одна древнейшая кладовая, доступная людям только ценой разума, — это вера. Однако число готовых идти до последней границы в массе верующих тоже, надо думать, крайне невелико.) Ясно, что сексуальные способности человека — и прежде всего человека, скажем так, цивилизованного — осознаны не совсем точно и, скорей всего, неправильно ориентированы. Человек — большое животное и носит в себе страсть, которая может сделать его безумным. Таково понятие о сексе — силе за пределами добра и зла, за пределами любви, за пределами душевного здоровья, испытании самого себя, скачке за черту разума, — вошедшее в описанный канон французской литературы.

«История О» с ее замыслом абсолютного преодоления личности целиком определяется этим мрачным и сложным взглядом на секс, столь далеким от оптимистических воззрений американского фрейдизма и либеральной культуры. Женщина, лишенная даже имени, кроме условного знака «О», шаг за шагом приходит к опустошению себя как человеческого существа и самоосуществлению как существа сексуального. Трудно предположить, будто кто-то и вправду, на опыте обнаружит в «природе» или в сознании человека начало, способное вынести такой раскол. Но вероятность подобного раскола, сколько ни предавай его анафеме, подстерегает человека, как можно понять, всегда.

Замысел «О» как бы разыгрывает, на своем уровне, роль порнографической литературы как таковой. Ведь она как раз и вгоняет клин между бытием человеческого существа и существа сексуального, тогда как в обыденной жизни здоровыми сливут те, кто подобного зазора не допускает. Обычно мы не относимся — по крайней мере не стремимся относиться — к своей сексуальной самореализации как чему-то особому, отдельному от нашего самоосуществления вообще, а то и просто ему противоположному. И все-таки возможно, что это — хотим мы того или нет, — вещи до какой-то степени разные. Разнятся они ровно в той мере, в какой сильное сексуальное возбуждение включает в себя абсолютную, доходящую до одержимости концентрацию внимания, вплоть до временной потери человеком чувства собственного «я». Литература от маркиза де Сада и сюрреалистов до разбираемых здесь книг использует эту тайну, подчеркивает ее, позволяет читателю ее осознать, приглашает к ней приобщиться.

Подобная литература — это и вызывание темных духов эротике, и, в некоторых случаях, изгнание дьявола. Литургическая, приподнятая манера «Истории О» на редкость

монотонна, а вот бунюэлековский фильм «Золотой век» дает почувствовать разные тональности той же сквозной темы — пути к самоотчуждению. Как литературная форма порнография работает с двумя образцами. Один (как в «Истории О») — эквивалент трагедии, где эротический герой-жертва движется к неотвратимой гибели. Другой (как в «Отражении») — эквивалент комедии, где бешеная погоня за новым сексуальным опытом в конце концов вознаграждается союзом с единственно желанным партнером.

IV

Писателем, острее других чувствовавшим темный смысл эроса, грозную власть его чар и унижений, был Жорж Батай. Его «История ока» (впервые опубликованная в 1928 году) и «Госпожа Эдварда»^[9] считаются книгами порнографическими: их тема — самодостаточный сексуальный поиск, упраздняющий всякое понятие о героях вне их ролей в сексуальной драматургии, и поиск этот выписан автором с графической тщательностью. Но подобная характеристика упускает из виду всю необычность этих книг. Ведь открытое описание сексуальных органов и действий — не обязательно непристойность: непристойность порождается особым тоном, который придает описанному моральное звучание. Так уж случилось, что немногочисленные сексуальные акты и околосексуальные пассажи батаевских повестей не идут ни в какое сравнение с неистощимой механической изобретательностью «Ста двадцати дней Содома». Но поскольку чувство нарушения нормы у Батая куда тоньше и глубже, описанное им намного сильнее и скандальней, чем самые разнузданные оргии в постановке де Сада.

Одна из причин ошеломляющего воздействия «Истории ока» и «Госпожи Эдварды» в том, что Батай яснее любого из известных мне писателей понял: в конечном счете предмет порнографии — не секс, а смерть. Не хочу сказать, будто каждая порнографическая книга явно или тайно толкует о смерти. Это относится лишь к тем произведениям, которые сосредоточены на особом, самом болезненном повороте в теме распутства — на «непристойности». Всякий по-настоящему непристойный сексуальный поиск нацелен на вознаграждение смертью, которое выше и богаче собственно эротического. (Образчик порнографии, предмет которой не имеет ничего общего с непристойностью, — забавная книга о сексуальной ненасытности «Три яблочка от одной яблони» Пьера Луиса. «Отражение» — более сложный

случай. Загадочные связи между тремя персонажами книги не лишены непристойного смысла, точнее — имеют его в виду, поскольку непристойность здесь сведена всего лишь к подглядыванию. Но книга завершается однозначно счастливой концовкой, когда рассказчик обретает-таки свою Клер. А вот «История О» скроена по батаевскому образцу, несмотря на маленький интеллектуальный розыгрыш в финале: книга кончается неоднозначно, и читателю предложены два варианта последней, как бы исключенной из текста главы, в одном из которых О пользуется разрешением сэра Стивена умереть, если он ее бросит. Хотя двойной финал обдуманно переключается с завязкой книги, где тоже даются две разные версии начала, он, по-моему, не подрывает в читателе чувства, что О — на грани смерти, какие бы сомнения в ее дальнейшей судьбе ни выражал автор.)

Большинство своих книг — эту камерную музыку порнографической литературы — Батай пишет в форме повести (иногда дополняя ее эссе). Объединяющая их тема — сознание самого Батая, сознание жестокой и неотвратимой агонии. Но если в прежние времена другой, столь же необычайный ум создал бы теологию агонии, наш современник Батай создал ее эротику. Говоря про автобиографичность своей прозы, он дополняет «Историю ока» несколькими пронзительными деталями собственного невыносимо чудовищного детства. (Напомню одну: как его слепой и сумасшедший сифилитик-отец безуспешно пытается помочиться.) Время приглушило эти воспоминания, поясняет автор, за столько лет они постепенно утратили над ним власть и «могут ожить, только преображаясь, почти не узнаваемые, обернувшись при этом преображении непристойностью». По Батаю, непристойность воскрешает самые болезненные переживания и вместе с тем знаменует победу над болью. Непристойность, иначе говоря предельность эротического опыта, — это выброс жизненной энергии. Люди, пишет он в эссе, включенном в «Госпожу Эдварду», живы, только переходя через край. Наслаждение же зависит от «перспективы» — от доверия к этому чувству «открытости бытия», открытости его навстречу и смерти, и радости. Иные думают перехитрить свои чувства, хотят получить удовольствие, но отгораживаются от «ужасного». Это глупо, считает Батай: ужас удесятеряет «соблазн» и подхлестывает желание.

Все, что Батай пытается передать в форме предельного эротического опыта, — это его подспудную связь со смертью. В своих озарениях он не изобретает половых актов со смертельным исходом и не усеивает романы трупами жертв. (В действительно

страшной «Истории ока» умирает лишь один из героев; книга заканчивается эпизодом, когда три искателя сексуальных приключений, пройдя дорогой распутства через Францию и Испанию, нанимают в Гибралтарском проливе яхту, чтобы продолжить разгул в иных краях.) Его метод — в другом: он нагружает каждый шаг особым весом, ошеломляющей серьезностью, переживаемой как «гибель».

Но при всех очевидных различиях в масштабе и тонкости исполнения в самом взгляде на мир у де Сада и Батая немало общего. Де Сад, как и Батай, — не столько чувственник, сколько фанатик одного интеллектуального замысла: исследовать область законопреступного. Разделяет он с Батаем и крайнюю точку зрения на секс, отождествляя его со смертью. Однако де Сад ни за что не принял бы мысль Батая, что «истина эротического трагична». В книгах де Сада умирают часто. Но в этих смертях всегда есть что-то ненастоящее. Они так же неубедительны, как нанесенные во время вечерних оргий увечья, жертвы которых наутро опять чудесным образом целы и невредимы. По Батаю, де Сад играет тут с простаком-читателем краплеными картами. (По правде говоря, многие порнографические книги, куда менее интересные и блестящие, чем у де Сада, тоже не удерживаются от подобного шулерства.)

В конце концов напрашивается мысль, что утомительная повторяемость книг де Сада — результат его творческой несостоятельности. В поисках порнографического воображения он не в силах направиться к неотвратимой цели или гавани. Смерть — последний предел порнографического воображения, если оно достигает методичности, иными словами — сосредоточивается не просто на удовольствиях, а на удовольствиях законопреступничества. Поскольку де Сад не может или не хочет доводить дело до такого конца, он топчется на месте. Он дробит и утяжеляет рассказ, раз за разом, до пресыщения, множит перестановки и сочетания своих оргий. Его романские двойники то и дело разрывают цепь насилия и мужеложств, дабы возгласить жертвам последние версии нескончаемых проповедей истинного «Просвещения» — грязную правду о Боге, обществе, природе, личности и добродетели. Батай всячески избегает всякого приближения к вывернутому наизнанку идеализму де-садовских кощунств (которые лишь увековечивают проклинаяемый идеализм, лежащий в основе всех его фантазий); батаевские кощунства самодостаточны.

Книги де Сада — вагнерианские музыкальные драмы порнографической литературы — не отличаются тонкостью и лаконизмом. Батай добивается результата куда более

экономными средствами — камерным ансамблем не повторяющих друг друга персонажей против бесконечного оперного умножения сексуальных виртуозов и профессиональных жертв у де Сада. Он достигает предельного отрицания предельной сжатостью. Выигрыш, очевидный на любой странице, делает его скупое наследие и афористическую мысль куда сильнее де-садовской. Даже в порнографии лучше не пересаливать.

Кроме того, Батай предложил совершенно своеобразное и эффективное решение вечной проблемы рассматриваемой литературы — проблемы развязки. Концовка обычных книг такого рода внутренне никак не обоснованна. Поэтому Адорно и видел отличительную черту порнографии в отсутствии завязки, кульминации и развязки. Но восприятие подвело Адорно. Порнографическое повествование завершается, только завершается оно намеренно резко и, по привычным романским меркам, немотивированно. Однако это совсем не обязательно изъясн. (Открытие новой планеты посреди научно-фантастического романа выглядит ничуть не менее неожиданно и ничуть не более мотивированно.) Внезапность, взрыв беспричинных конфликтов и их хронические вспышки снова и снова — не дефект порнографического повествования, который стоило бы устранить, чтобы книга больше походила на литературу. Таковы основополагающие особенности порнографического воображения — картины мира, которую несет в себе такая литература. И развязки у нее, как правило, те, которые ей нужны.

Но бывают и другие случаи. Скажем, «История ока» и, в меньшей степени, «Отражение» как образцы искусства явно тяготеют к более методичной, строгой развязке. Однако они остаются в рамках порнографического воображения, не прельщаясь приемами более реалистического или менее абстрактного письма. Напротив, рассказ здесь, если говорить коротко, с самого начала подчинен более жесткому замыслу, самозабвение и расточительность в описаниях сведены до минимума.

В «Отражении» господствует единственная метафора — метафора «отражения» (хотя весь смысл заглавия читатель понимает лишь в конце). Сначала она кажется совершенно однозначной. Имеется в виду предмет «без глубины», «двухмерное пространство», «пассивное отображение», и все это отсылает к героине по имени Анна. Другая героиня, Клер, учит рассказчика использовать Анну для собственного удовольствия, не останавливаясь ни перед чем и превращая девушку в «образцовую

рабыню». Но ровно посередине (на пятой главе короткой книги из десяти глав) в роман вклинивается загадочная сцена, вводящая еще один, дополнительный смысл слова «отражение». Клер, с глазу на глаз с рассказчиком, показывает ему странные фотографии: на них — Анна в непристойных позах. Снимки описываются так, что на прежние абсолютно откровенные, хотя и немотивированные с виду ситуации падает новый, таинственный свет. После этой цезуры и до самого конца книги читателю приходится во всех явно «непристойных» сценах оставаться начеку, ловя намеки на зеркальный ответ или удвоение изображаемого. Бремя двойной перспективы слабеет лишь на последних страницах, когда, как гласит название финальной главы, «все разъясняется». Рассказчик понимает, что Анна — не просто эротическая игрушка Клер, великодушно ему подаренная: она «отражение», «проекция» Клер и должна научить рассказчика, как любить ее.

По структуре «История ока» так же строга, но по замыслу нацелена на большее. Оба романа — от первого лица, в обоих повествователь — мужчина, он входит в трио, чьи сексуальные отношения и составляют сюжет книги. Но организованы обе вещи по-разному. Жан де Берг описывает, как то, чего рассказчик не знал, становится ему известно; каждый эпизод — это очередной ключ, звено в цепи доказательств, а развязка — полная неожиданность. Батай же описывает действие, которое разворачивается в сознании: трое его героев без всяких конфликтов делят общие фантазии, осуществляя свою извращенную коллективную волю. В «Отражении» акцент — на действиях, загадочных, непонятных. В «Истории ока» — прежде всего на фантазии и только потом на ее связи с теми или иными на ходу «сочиненными» действиями. Ход рассказа следует за фазами воплощения фантазий в действия. Батай участок за участком картографирует процесс вознаграждения сексуальной одержимости, направленной на любой попавшийся по пути объект. Сюжет у него организован по пространственному принципу: вереницу предметов, выстроенных в определенном порядке, проходят и используют, один за другим, в конвульсиях эротического акта. Непристойное обыгрывание или перебирание этих предметов — вместе с людьми вокруг — и составляет действие романа. Когда последний предмет (глаз) использован в самой отчаянной выходке, книга заканчивается. В подобном сюжете не может быть открытий или сюрпризов, никакого нового «знания», только развитие уже известного. Поэтому все, на первый взгляд, разрозненные элементы на самом деле взаимосвязаны: они — варианты одного и того же. Яйцо в первой

главе лишь предвосхищает глаз, украденный у испанца в последней.

Любая эротическая фантазия отсылает к своему первоисточнику — совершению «запретного». Отсюда — помимо сюжета — эта особая атмосфера мучительной и непрерывной сексуальной напряженности. Порой читателя как бы делают свидетелем безучастного исполнения распутных действий, порой он пассивно ждет очередного этапа на пути безжалостного всеотрицания. Книги Батая лучше любых других из мне известных позволяют оценить эстетические возможности порнографии как искусства: «История ока» в художественном смысле — лучшая порнографическая проза из всего, что я читала, а «Госпожа Эдварда» — вещь, наиболее своеобразная и мощная в плане интеллектуальном.

Слова об эстетических возможностях порнографии как типа искусства и мышления могут показаться бесчувственными или напыщенными, учитывая, какую до невыносимого жалкую жизнь круглосуточно ведут профессионалы сексуальной одержимости. Тем не менее хочу заметить, что порнография шире подробностей индивидуального кошмара. При всей конвульсивности и повторяемости этой формы воображения она создает картину мира, способную вызвать интерес (философский, эстетический) тех, кто не числит себя эротоманом. И направлен этот интерес как раз к запретным «границам» порнографической мысли, о которых предпочитают не знать.

V

Главные свойства любых плодов порнографического воображения — их энергия и деспотизм.

Книги, именуемые обычно порнографическими, исключительно и до невероятности заняты описанием сексуальных «намерений» и «действий». Кто-то добавит: и «сексуальных чувств», но это, пожалуй, лишнее. Чувства персонажей, насколько они вообще занимают порнографическое воображение, либо тождественны в каждый данный момент поведению, либо связаны с его подготовительной фазой — «намерениями» — и вот-вот прорвутся в «поведение», если только сами этому физически не помешают. Порнография пользуется лапидарным и простым словарем чувств: все они относятся исключительно к перспективам основного действия и могут либо благоприятствовать ему (вожделение), либо нет (стыд, страх, отвращение). Бескорыстных, нефункциональных в этом единственном смысле чувств — как и обобщенных и конкретных, но напрямую не относящихся к делу мыслей — не существует. Тем самым порнографическое воображение, при всей бесконечной

повторяемости происходящих событий, создает крайне экономную вселенную. Здесь самый строгий из возможных критериев значимости любой детали гласит: все обязано работать на эротическую ситуацию.

Мир, предлагаемый порнографическим воображением, замкнут и един. Он наделен силой переплавить, перековать и перечеканить любой попавший в него предмет в разменную монету эротического императива. Всякое действие рассматривается тут как звено в цепи сексуальных обменов. Тем самым причины, по которым порнография отказывается жестко различать между полами, пропагандировать сексуальные предпочтения или соблюдать сексуальные табу, можно объяснить в чисто «структурных» терминах. Бисексуальность, пренебрежение запретом на инцест и другие подобные, общие для всей порнографической литературы черты умножают возможности взаимобмена. В идеале каждый здесь может вступить в сексуальное взаимодействие с каждым.

Конечно, порнографическое воображение — не единственный тип сознания, предлагающий картину единого и замкнутого универсума. Есть и другие. Один из них, к примеру, дал начало современной символической логике. В единообразном мире логического воображения любое суждение можно расчленить или переосмыслить так, чтобы представить затем в терминах языка логики: то, что в обыденной речи этому не поддается, попросту отсекают. Некоторые общеизвестные формы религиозного воображения — возьму другой пример — действуют таким же каннибальским образом, поглощая любое сырье, чтобы перевести его на язык религиозных противопоставлений (насытив сакральностью или профанностью и т. п.).

Последний пример, по понятным причинам, напрямую относится к нашему предмету. Религиозными метафорами переполнена как современная эротическая литература (вспомним Жене), так и многие порнографические романы. В «Истории О» для ордалий, которые проходит героиня, постоянно используются религиозные метафоры. О «хочет уверовать». Жестокий удел безоговорочного пресмыкательства перед сексуальным партнером раз за разом описывается как путь к спасению. С болью и ужасом О отрекается от себя, «и вот уже больше нет прежних минут пустоты, прежнего убитого времени, прежней никчемности». Целиком потеряв, если говорить прямо, свою свободу, О завоевывает право участвовать в том, что описывается как некий священный ритуал: «Слово „разжать“ и выражение „разжав колени“ наливались на губах ее любовника таким смятением и силой, что она не могла слышать их без душевной

раздавленности, священной покорности, как будто с ней говорит не он, а господь бог».

О боится побоев и других пыток, но «когда все было кончено, она ликовала, что сумела пройти через это, и была бы еще счастливей, будь оно еще безжалостней, еще дольше». В побоях, клеймении, «калечении» видятся (глазами героини) ритуальные ордалии, испытующие веру того, кто посвящается в аскетическую дисциплину некоего духовного ордена. «Абсолютное подчинение», которого хочет от нее первый любовник, а потом — сэр Стивен, переключается с выкорчевывания себя, требуемым от иезуитского послушника или дзенского ученика. О — «из тех самоотверженных личностей, которые жертвуют собственной волей ради полного преображения», ради служения воле, куда более могучей и авторитетной.

Как и можно было предполагать, прямая религиозная метафорика в «Истории О» толкнула некоторых читателей на столь же прямое прочтение книги. Прозаик Пьер де Мандьярг, чье предисловие в американском издании предшествует полановскому, не колеблясь именует роман «мистическим», а потому, «строго говоря, не эротическим». «История О», замечает он, «описывает полное духовное преображение, иначе называемое аскезой». Но все не так просто. Мандьярг прав, отмечая психиатрический диагноз душевного состояния героини, сводящий предмет книги, скажем, к «мазохизму». «Пыл героини» (воспользуюсь выражением Полана) совершенно не объясним словарем психиатрических штампов. Тот факт, что в романе используются некоторые условные мотивы и костюмы из садомазохистского реквизита, и сам нуждается в разъяснениях. Вместе с тем Мандьярг прибегает к почти таким же, разве что не столь пошло звучащим упрощениям. В любом случае, религиозный словарь — не единственная альтернатива психиатрической вульгаризации. А вот то, что кроме этих куцых альтернатив предложить нечего, еще раз свидетельствует о глубочайшей недооценке уровня и серьезности сексуального опыта современной культурой, как бы ни нахваливали ее терпимость.

По-моему, Полин Реаж написала эротический роман. Подразумеваемое в «Истории О» представление об эросе как священнодействии — вовсе не «истина», скрытая-де за буквальным (то бишь эротическим) смыслом книги, всеми перепробованными на героине сладострастными ритуалами порабощения и деградации, а лишь ее метафора. Так зачем сильные выражения, если ничего другого тут просто не имелось в виду? Вероятно, вопреки полнейшей глухоте многих

просвещенных читателей к смыслу опыта, стоящего за религиозным словарем, в них все-таки теплится благоговение перед масштабом чувств, этим словарем выражаемых. Для большинства религиозное воображение — уже не первичная реальность. Но это единственная разновидность воображения, дающая целостную картину мира.

Ничего удивительного, что новые или в корне перелицованные формы целостного воображения, которые появились в прошлом веке — особенно воображения художников, эротоманов, леваков и сумасшедших, — хронически эксплуатируют престиж религиозного словаря. А целостный опыт, образцов которого не так мало, снова и снова расценивается исключительно как пережиток или сколок религиозного воображения. Попытаться отыскать свежие слова для разговора на самом серьезном, страстном и захватывающем уровне, высвободившись из религиозного кокона, — одна из первых интеллектуальных задач завтрашней мысли. Любая идея, любая эмоция, подмятые закоснелыми пережитками религиозного рвения, — от «Истории О» до маоистских цитатников — обесцениваются сегодня на глазах. (Может быть, Гегель — не говорю сейчас о его философии — предпринял величайшую попытку создать словарь пострелигиозной эпохи, способный объединить сокровища страсти, подлинности и эмоциональной оправданности, накопленные словарем веры. Но лучшие его ученики мало-помалу разрушили тот абстрактный метарелигиозный язык, которому он завещал свою мысль, и сосредоточились на частностях, на социальных и практических выводах из его революционного подхода к процессам развития историзма. Неудача Гегеля, словно гигантский остов погибшего корабля, омрачает интеллектуальный ландшафт всего последующего столетия. После Гегеля не нашлось ни одного мыслителя достаточно крупного, достаточно высокопарного или достаточно энергичного, чтобы взяться за эту задачу сызнова.)

Остаемся мы, которых носит туда и сюда среди бесконечных проб целостного воображения, попыток целостной серьезности. Может быть, самый глубокий духовный отклик во всей судьбе порнографии на современном, западном этапе ее существования (порнография на Дальнем Востоке и в мусульманском мире — вещь совершенно иная!) вызывает именно этот полный паралич человеческой страсти и серьезности с тех пор, как в конце XVIII века прежнее религиозное воображение с его несокрушимой монополией на целостность начало распадаться по частям. Нелепости и провалы в большинстве порнографических романов, фильмов и картин очевидны для всякого, кто имел с ними дело.

Что в поточных продуктах порнографического воображения замечают куда реже — это их пафос. Большинство произведений, включая книги, обсуждавшиеся здесь, указывают на факт куда более общий, чем даже та или иная сексуальная ущербность. Я имею в виду травматическую неспособность современного буржуазного общества дать требуемый выход вечной тяге человека к наваждениям высшего накала, удовлетворить его страсть к запредельным градусам сосредоточенности и серьезности. Потребность людей в выходе за красную черту «личного» ничуть не мельче их потребности быть личностью, самодостаточным индивидом. Но на этот запрос обществу отозваться по большей части нечем. В основном оно снабжает нас словарями бесовств, в которых и рекомендует черпать ответы на нашу потребность, а также силы действовать и вырабатывать ритуалы поведения. На самом деле нам предлагают выбирать между словарями мысли и действия, которые не просто выводят за пределы личного, а разрушают личность.

VI

Но порнографическое воображение не обязательно понимать только как форму психического деспотизма, на отдельные плоды которого (причем в качестве скорей знатока, чем клиента) допустимо смотреть с чуть большей симпатией, интеллектуальным любопытством или эстетической чуткостью, чем на другие.

Я уже не раз допускала в этом эссе возможность, что порнографическое воображение говорит очень важные вещи, пусть в уродливой, а зачастую и неузнаваемой форме. Продолжаю стоять на том, что эта донельзя косноязычная разновидность человеческого воображения по-своему и вопреки всему свидетельствует о некой истине. Истина эта — о способности чувствовать, о сексе, о личности, об отчаянии, о границах человеческого — может стать твоей, если найдет выражение в искусстве. (Временами, хотя бы во сне, каждый из нас гостит в мире порнографического воображения несколько часов, дней, а то и лет, но только постоянные его обитатели создают фетиши, трофеи, искусство.) Эта речь — назовем ее поэзией законопреступничества — тоже знание. Преступающий не только нарушает правила. Он еще и ступает туда, куда до него не ступали, познает то, что неведомо остальным.

Порнография как художественная или протохудожественная форма воображения воплощает собой то, что Уильям Джеймс

назвал однажды «болезнью ума». Но Джеймс был совершенно прав, тут же добавив, что болезнь эту нужно оценивать «по более широкой шкале опыта», нежели здоровье.

Итак, что же сказать множеству здраво мыслящих и тонко чувствующих людей, которых повергает в депрессию факт, что за последние годы сложилась целая библиотека «порночтива» в мягких обложках, доступного даже несовершеннолетним? Может быть, одно: их тревога обоснованна, но, вероятно, несоразмерна опасности. Я не имею сейчас в виду обычных нытиков, для которых, раз секс — это грязь, таковы же и книжки, ему посвященные (видимо, ежевечерний геноцид по ТВ куда чище!). Скорей, я обращаюсь к меньшинству, к тем, кого в порнографии отталкивает не грязь, а то, что она, по их мнению, поощряет психически ненормальных и ожесточает морально невинных. Моя неприязнь к порнографии — отсюда же, и мне тоже не по себе при мысли о последствиях ее растущей год от года доступности. Но, может быть, наша тревога — не совсем по адресу? В чем, в конце концов, суть дела? Речь об употреблении знания. В известном смысле, всякое знание опасно потому, что в ситуации знающего или желающего знать находится не каждый. Вероятно, большинство людей вообще не заинтересовано в «более широкой шкале опыта». Возможно, без тонкой и всеохватывающей психической подготовки всякое расширение опыта и сознания для большинства людей даже разрушительно. Но тогда давайте спросим себя, чем оправдать наше безрассудное, неограниченное доверие к нынешней всеобщей доступности других видов знания? Наше оптимистическое молчаливое согласие на изменение и расширение человеческих способностей с помощью машин и механизмов? Порнография — лишь одно из множества опасных «благ», циркулирующих в нашем обществе, и как ни мало этот образец для кого-то привлекателен, он — из наименее смертоносных и наименее обременительных для общества, если говорить обо всем, что человеку сегодня приходится выносить. За пределами узкого кружка писателей-интеллектуалов во Франции порнография — пользующийся дурной славой, презируемый большинством раздел человеческого воображения. Ее низкий статус — в заметном контрасте с высоким престижем многих куда более опасных вещей.

В конечном счете место, отводимое порнографии, зависит от целей, которые мы ставим перед своим сознанием, своим опытом. Но цель, поставленная перед своим сознанием неким А, может ему напрочь разонравиться, если окажется ориентиром для Б, поскольку Б, по его мнению, недостаточно для нее просвещен, опытен или тонок. А Б огорашен и даже оскорблен, видя, как А

присваивает облюбываемые им цели: в чужих руках они выглядят напыщенно, а то и мелко. Скорее всего, это хроническое и взаимное принижение способностей соседа, — влияющее в конце концов и на иерархию способностей человеческого сознания в целом, — никогда не утихнет ко всеобщему удовлетворению. Да и возможно ли это, учитывая, как меняется уровень сознания от человека к человеку?

В эссе по интересующему меня здесь предмету Пол Гудмен несколько лет назад писал: «Вопрос не в том, порнография это или нет, а в том, какого уровня». Вот именно. Мысль Гудмена можно продолжить. Вопрос не в том, сознание и знание ли то или это, а в том, какого они уровня. Поэтому следующий вопрос — об уровне или степени тонкости самого человека, он же и самый неразрешимый. Можно, конечно, не без известного основания считать большинство членов нашего общества если не клинически умалишенными, то, по крайней мере, вчерашними или завтрашними пациентами психбольниц. Только кто станет себя вести в соответствии с этим знанием? Или жить с ним? Если множество людей колеблется на грани убийства, потери человеческого лица, сексуального сдвига или полного отчаяния и мы будем вести себя соответственно этому, тогда на повестке дня — такая цензура, о которой не мечтали даже самые фанатичные ненавистники порнографии. Потому что если дело обстоит именно так, то не только порнография, а любые формы серьезного искусства и серьезной науки — иначе говоря, все разновидности истины — вещь подозрительная и опасная.

1967

«Думать наперекор себе»: размышления о Чоране

*Какой прок переходить от одного
невыносимого положения к другому,
разыскивая смысл там же, где
потерял?*

Сэмюэл Беккет

*Во всяком месте и времени
можно найти абсолютное ничто —
ничто как возможность.*

Джон Кейдж

Любое интеллектуальное, художественное или моральное событие нашего времени попадает в заблаговременно распахнутые объятия разума с его так называемым историзмом. Каждое твое слово, каждое действие могут либо расценить как необходимое промежуточное «звено», либо — спустимся этажом ниже — преуменьшить до простой «моды». Человеческий ум обзавелся в наши дни, можно сказать, второй природой — такой точкой зрения на собственные находки, которая неминуемо сводит их достоинства и заявки на истинность к нулю. Более чем за сто лет эта тяготеющая к историзму точка зрения срослась с нашими способностями вообще что бы то ни было понимать. Вчера, вероятно, всего лишь малозаметный тик разума, а сегодня — это всеохватывающий и неподконтрольный образ мысли — мысли, посредством которой человек неустанно защищает себя.

Мы понимаем что-то, лишь расположив его на тысячу раз промеренном временном отрезке. Существовать — теперь значит хоть на минуту сверкнуть в неудержимо бегущем потоке прошлого, настоящего и будущего. Но и самые яркие события рано или поздно блекнут. Каждое отдельное произведение, в конце концов, лишь часть наследия; подробности жизни — не более чем звенья жизненной истории; жизненная история личности получает смысл только на фоне истории общества, его экономики и культуры, а жизнь общества сводится к сумме «всего, что было до нас». Значение тонет в становлении — бессмысленном и повторяющемся ритме прибытия и ухода. Становление человека — это история истощения его

возможностей.

И тем не менее демона исторического сознания не перехитрить, попросту обратив смертоносный исторический взгляд на него самого. Как ни грустно, длинный ряд исчерпанных (разоблаченных и дискредитированных хоть разумом, хоть историей) возможностей, к каковым нынешний человек готов причислить и себя, кажется, не свести всего лишь к мыслительной «установке», от которой легко избавиться, попросту переведа мысль на другое. Лучшее из того, что надумано и создано Западом за последние сто пятьдесят лет, бесспорно может показаться кому-то самым энергичным, самым содержательным, самым тонким, самым захватывающим и самым подлинным опытом на протяжении всей человеческой истории. И тем не менее столь же бесспорный плод всей этой одаренности — сегодняшнее чувство, что мы стоим на руинах разума, на краю развалин истории и самого человека. (Мысль, следовательно обречен.) Время новых коллективных озарений благополучно осталось в прошлом: на нынешний день все великие умы и конченные тупицы, глупейшие и мудрейшие — так или иначе высказались. Однако нужда отдельного человека в духовной опоре никогда еще не была такой острой. *Sauve qui peut*^[10].

Расцвет исторического сознания, скорее всего, связан с крахом почтенного предприятия по созиданию философских систем, последовавшим в начале XIX века. После греков философия (рука об руку с религией или на правах противостоящей ей светской мудрости) была по большей части коллективным, сверхличным образом мира. Стремясь — на разных эпистемологических и онтологических основаниях — дать картину существующего, философия под эгидой таких понятий, как порядок, гармония, ясность, умопостигаемость и согласованность, внушала вместе с тем скрытые и окрашенные будущим представления о должном. Однако долголетие подобных коллективных и безличных образов мира зависело от философских постулатов, которые приходилось формулировать так, чтобы обеспечить им множество приложений и толкований, но защитить от любых случайных и непредвиденных разоблачений. Отказавшись от преимуществ мифа, имевшего в запасе утонченнейшие повествовательные способы объяснять перемены и понятийные парадоксы, философии пришлось развить собственную риторическую технику — абстрагирование. Вот на этом абстрактном, вневременном языке с его претензиями описать отвлеченные от конкретики, «всеобщие» и устойчивые формы, лежащие в основе нашего переменчивого мира, и покоился во все времена авторитет философии. Больше того, сама

возможность объективных, доступных формализации представлений о бытии и познании, предложенных традиционной философией, зависела от всякий раз особых взаимосвязей между извечными структурами с одной стороны и сдвигами в человеческом опыте — с другой: главное место тут принадлежало «природе», производное — изменению. Но подобная расстановка сил была опрокинута — и, может быть, насовсем — в эпоху, завершившуюся Французской революцией, когда «история» в конце концов потеснила жавшуюся рядом «природу» и взяла лидерство на себя.

Поскольку история как система координат человеческого опыта подчинила себе природу, человечество принялось думать о своем опыте в исторических категориях, а традиционные понятия философии с их «внеисторизмом» стали обнаруживать бессодержательность. Единственным мыслителем, который рискнул принять этот нешуточный вызов, оказался Гегель. Он решил, будто сумеет спасти философское предприятие от вставшей на повестку дня коренной перестройки человеческого сознания, если предложит рассматривать философию в качестве, по сути дела, истории философии — ни больше ни меньше. Но представив свою философскую систему, подытожившую всю историческую перспективу, в качестве окончательной, то есть надысторической, истины, Гегель положения не спас. В той мере, в какой гегелевская система была истинной, она подводила под философию черту. Подлинной философией могла считаться лишь последняя философская система. Тем самым снова, раз и навсегда, в мире устанавливалась «вечность», а история подходила (либо уже подошла) к концу. Но история не желала стоять на месте. И простое течение времени доказывало несостоятельность гегелевской системы. Системы, но не метода. (Метод, распространивший свое могущество на все науки о человеке, сослужил службу, дав мощнейший и уникальный стимул к укреплению позиций исторического сознания.)

Теперь, после гегелевских усилий, поиск вечности как один из путей философской мысли, такая соблазнительная, казавшаяся непобедимой повадка ума предстала во всей своей ходульности и инфантилизме. Философия изнуряла себя в старомодных фантазиях разума, возвращавшихся к провинциальности духа, детству человечества. Как бы прочно ни увязывались философские положения в системе доводов, ум не мог отделаться от коренного вопроса о «смысле» входивших в эти положения терминов, вернуть начисто потерянное доверие к звонкой монете слов, подобные доводы обеспечивавших. Не справляясь с новым приливом все более обмирщенной, решительно более сведущей и

результативной человеческой воли с ее опорой на подконтрольную, взнузданную, перекроенную «природу», с ее рисковыми ходами в мире слишком конкретных моральных и политических прописей, которые не поспевали за ускоряющимися переменами человеческого ландшафта (в том числе — за явственным накоплением конкретного эмпирического знания в печатных книгах и документах), — ключевые слова философии выглядели все более условными. Или, что то же самое, все более пустыми и обесмысленными.

Истрепавшись в ходе этих небывалых по масштабу перемен, традиционные для философии и досужие в своей «абстрактности» фигуры мысли теперь, казалось, не соответствовали ничему: они уже не наполнялись смыслом, который извлекал прежде из их употребления любой думающий человек. Описывая ли бытие (действительность, мир, вселенную) или — по другой версии, составившей одну из первых и мощнейших оборонительных линий философского предприятия (бытие, действительность, мир, вселенная объявлялись тут лежащими «вне пределов» разума), — описывая только разум, философия больше не внушала доверия к своим способностям достичь обещанной цели: дать людям доступные формализации модели какого бы то ни было понимания. В конце концов языковому обиходу философии потребовались иные тактики обороны, перегруппировка сил.

Одним из ответов на провал философского «системосозидания» в XIX веке стал подъем идеологий — открыто и агрессивно антифилософских систем мысли, принявших форму тех или иных «положительных» либо описательных наук о человеке. Можно вспомнить Конта, Маркса, Фрейда, первопроходцев антропологии, социологии, лингвистики.

Другим откликом на крах устоявшихся доктрин стал новый тип философствования — личный по тону (а то и прямо автобиографический), афористичный, лирический, антисистемный. Лучшие образцы здесь — Кьеркегор, Ницше, Витгенштейн. Чоран — крупнейший представитель подобной школы письма на нынешний день.

Отправная точка этой современной постфилософской школы философствования — в осознании развала всех традиционных форм философского языка. Те немногочисленные возможности, которые уцелели, исковерканы: это речь либо в форме обрывков (афоризм, заметка, дневниковая запись), либо на грани перехода в другие формы (притча, стихотворение, философская сказка, литературно-критический обзор).

Чоран явно предпочел форму эссе. За пятнадцать лет вышли пять сборников его эссеистики: «Уроки распада» (1949),

«Умозаключения горечи» (1952), «Соблазн существования» (1956), «История и утопия» (1960) и «Падение во время» (1964). По обыкновенным меркам эти эссе выглядят странно: отвлеченные, категоричные по аргументам, афористичные по стилю. Кто-то узнает в этом выходе из Румынии, изучавшем философию в бухарестском университете, с 1937 года обосновавшемся в Париже и пишущем по-французски, судорожную манеру новой немецкой философии, взявшей девизом: «Афоризм или вечность». (Примеры — философские афоризмы Лихтенберга и Новалиса, конечно же Ницше, пассажи «Дуинских элегий» Рильке и кафкианские «Размышления о любви, грехе, надежде, смерти и пути».)

Чорановский метод отрывочной аргументации мало похож на объективистскую афористику Ларошфуко или Грасиана, где задержки и броски мысли отражают расколотую картину «мира». Скорее, он свидетельствует о тупике спекулятивного разума, который, кажется, только затем и выходит за свои пределы, чтобы оцепенеть и сдаться перед сложностью собственных посылок. Афористический стиль для Чорана — принцип не столько реальности, сколько познания: любая хоть чего-нибудь стоящая мысль обречена тут же потерпеть поражение от другой, которую сама втайне породила.

Не теряя надежды вернуть себе хотя бы толику былого уважения, философия вынуждена теперь беспрерывно доказывать чистоту своих помыслов. К наличному реквизиту ее понятий уже никто не относится так, будто он сам по себе — носитель гарантированного смысла. Однако есть сила, способная удостоверить этот смысл наново: страсть мыслителя.

Философия отныне — личное дело философа. Мысль ограничивается «мышлением», а то, в свою очередь, лишается всякого смысла, если не впадает в крайности и ничем не рискует. Мышление превращается в исповедь, в изгнание бесов, в набор абсолютно личных пароксизмов мысли.

Началом всего, заметьте, по-прежнему остается картезианский скачок. Существование приравнено к мышлению. Разница в одном: за точку отсчета берется не мышление как таковое, а только определенный разряд трудных мыслей. Мышление и существование — не сырые факты и не логические данности, а парадоксальные, непредсказуемые ситуации. Именно в этом смысл эссе, давшего титул одной из чорановских книг и первому сборнику его переводов на английский, — «Соблазн существования». «Существование, — пишет Чоран, — это навык, который я не теряю надежду приобрести».

Тема Чорана — сознание, ставшее разумным и поднявшееся

тем самым на высшую ступень изощренности. Для него окончательное оправдание написанного — если на этот счет вообще можно строить догадки, — скорее всего, близко к тезису, который когда-то классически сформулировал Клейст в эссе «О театре марионеток». Сколько бы разлада, утверждает Клейст, ни внесло сознание в природное изящество человека, простой капитуляцией сознания это изящество не вернуть. Пути назад, возврата к прежней невинности нет. Нам остается одно: довести мысль до конца и так, в полном самосознании, может быть, снова обрести гармонию и невинность.

Разум у Чорана — соглядатай.

Только подсматривает он не за «миром», а за собой. Чоран — не меньше, чем, скажем, Беккет, — хочет добиться абсолютной цельности мысли. Иначе говоря, ограничить ее рамками или пределами мышления о мышлении и только. «По-настоящему свободный ум, — роняет Чоран, — недоступен для любых интимностей с бытием, с объектом и поглощен одним: собственной бездной».

Однако этот акт самоопустошения разума вовсе не исключает «фаустовской», или «европейской», страсти. Напротив, Чоран не дает питомцам западной культуры ни малейшей надежды — хотя бы в качестве выхода из западни — «по-азиатски» отказаться от разума. (Любопытно сравнить осознанное во всей его гибельности пристрастие Чорана к Западу с жизнеутверждающей ностальгией Леви-Стросса по «духу неолита».)

Философия превращается в пытку мыслью. Мыслью, которая пожирает себя, но, вопреки — или благодаря — этим повторяющимся приступам каннибализма, остается в живых и даже ухитряется цвести. В игре страстей мысли мыслящий берет на себя обе роли — и героя, и супостата. Он и страдалец Прометей, и орел, без зазрения совести пожирающий его зажившие за ночь внутренности.

Материал Чорана — недостижимые состояния бытия, невозможные мысли (мысль наперекор себе и т. п.). Но он опоздал: Ницше практически исчерпал этот подход веком раньше. Любопытно, почему тонкий и сильный ум соглашается на перепев того, что по большей части уже сказано? Чтобы его по-настоящему усвоить? Или думая, что верное в первом изложении стало со временем еще верней?

Как бы там ни было, «наличие» Ницше имело для Чорана самые прямые последствия. Ему пришлось затягивать гайки еще туже, аргументировать еще весомей. Мучительней. Искусней.

Характерно, что Чоран заводит разговор на том месте, где другой эссеист закругляется. Он начинает с конца и делает шаг в

сторону.

Его слова обращены к тем, кто и так знает, о чем речь: его читатели уже заглядывали в головокружительную глубину этой самососредоточенной мысли. Чоран никого не собирается «убеждать» неожиданной, поэтической связью своих идей, своей беспощадной иронией. Изящной свободой своих отсылок ко всему наследию европейской мысли начиная с греков. Его доводы «принимаешь», и без особой помощи с его стороны. Хороший вкус требует, чтобы мыслитель являл миру лишь яркие блески своих интеллектуальных и духовных метаний. Отсюда чорановский тон — тон предельного самообладания, властный, порой иронический, нередко гордый. Но вопреки всему, что может показаться высокомерием, в Чоране нет ни малейшего самодовольства, если не считать им неистребимое чувство тщеты и бескомпромиссно элитарный взгляд на жизнь духа.

Как Ницше тянуло к моральному затворничеству, так Чорана тянет к трудному. Не то чтобы его эссе нелегко понять, но их, скажем так, моральный заряд — в бесконечном выявлении трудностей. Обычное чорановское эссе можно описать в нескольких словах: это свод тем для размышления одновременно с подрывом любой приверженности к изложенным мыслям, не говоря уж о «действии» на их основе. Выработывая сложнейшие интеллектуальные формулировки для одного интеллектуального тупика за другим, Чоран создает замкнутый мир — мир трудного, главный предмет своей лирики.

Чоран — один из самых ненавязчивых умов среди современных писателей по-настоящему сильного стиля. Оттенок, ирония, изощренность — само существо его мысли. Тем не менее в эссе «О выдохшейся цивилизации» он утверждает: «Людским умам нужна простая истина, ответ, избавляющий от вопросов, евангелие, эпитафия. За тягой к изощренному кроется начало смерти: нет ничего более хрупкого, чем утонченность».

Противоречие? Не совсем. Скорее, обычное двоемыслие, которое философия практикует со времен своего краха: для широкой культуры — мерка одна (здоровье), для затворника-философа — другая (духовная неуспокоенность). Первое требует, по словам Ницше, пожертвовать интеллектом. Второе — пожертвовать здоровьем, человеческим счастьем по большей части, связью с семьей и другими общественными установлениями, а то и душевным равновесием. Для этой философской традиции, идущей от Кьеркегора и Ницше, готовность мыслителя к мученическому венцу едва ли не равносильна правильному воспитанию. И один из признаков его хорошего вкуса именно как философа — общепризнанное

презрение к философии. Отсюда идея Витгенштейна, будто философия — это что-то вроде болезни и дело философа — изучать ее, как врач малярию: не для того чтобы передавать другим, а чтобы их от нее излечивать.

Однако, принимай мы подобное поведение за ненависть философа к себе или всего лишь за кокетничанье собственной пустотой, — к простому разноречию дело не сводится. В случае с Чораном подлинность его отречений от разума ничуть не подрывается фактом, что они принадлежат человеку, который столь энергично и профессионально этим разумом пользуется. Возьмем бесстрастные советы в эссе 1952 года «Письмо о тупиках». В нем постоянно печатающийся во Франции писатель Чоран встает в странную позицию. Он упрекает друга, превратившегося-де в такое «чудовище», как «автор», и предавшего свою чудесную «отрешенность, презрение и безмолвие», описав их в книге. Нет, Чоран вовсе не хвастает безболезненно двойственным отношением к писательскому призванию. Он ищет слов для мучительного, по-настоящему парадоксального опыта, который приобретает свободный ум, присягнувший литературе и нашедший свою аудиторию. Но одно дело — идти на мучение и риск самому, и совсем иное — советовать подобное другу. А поскольку прибегать к помощи разума для Чорана мучительно, то делать это публично — и еще хуже: становиться писателем — поступок неоднозначный, отчасти постыдный, всегда подозрительный и в конечном счете даже непристойный. Причем во всех отношениях — и социальном, и личном.

Чоран — еще один новобранец в меланхолических шеренгах европейских интеллектуалов, выступающих против интеллекта, этом бунте идеалистов против «идеализма», лидерами которого были Ницше и Маркс. И здесь суждения Чорана по большей части не отличаются от всего уже сказанного на сей счет бесчисленными поэтами и философами прошлого и нынешнего века, не говоря о зловещем, травмирующем обстоятельстве — проникновении нападков на интеллект в риторику и практику фашизма. Но даже если веский довод не нов, это вовсе не значит, будто его можно не принимать всерьез. А что уместней снова пущенного Чораном в оборот тезиса, который гласит: свободный ум — явление совершенно антисоциальное и для общественного здоровья разрушительное?

Чоран не раз, но тверже всего — в эссе «О выдохшейся цивилизации» и «Краткая теория рока», вставал на сторону критиков просветительства. «Начиная с эпохи Просвещения, — пишет он, — Европа непрерывно обескровливала своих идиологов во

имя терпимости». Но эти идола, или так называемые «предубеждения — выдумки, неотъемлемые от любой цивилизации, — обеспечивают ей устойчивость, оберегают ее неповторимый облик. К ним надлежит относиться уважительно». И еще, в первом из упомянутых эссе: «Тому, кто не собирается порывать с историей, без толики неразумия не обойтись». Первый среди недугов, подтачивающих цивилизацию, — гипертрофия разума, ослабляющего способность к «вдохновенному недомыслию... плодотворному порыву, на которые никогда не решится ясное, разложившее все по полочкам сознание». Как только цивилизация «начинает осознавать ошибки, которым обязана своим цветом и блеском, и ставить под вопрос собственные истины, она обречена». Далее Чоран принимается, ничуть не смущаясь, оплакивать исчезновение в Европе фигуры варвара, человека неразумного. «Все его инстинкты были задушены приличиями», — роняет он об англичанине. Защищенный от испытаний, «обескровленный ностальгией, этим воплощением скуки», средний европеец захвачен и поглощен теперь «идеями благополучия (манией эпох упадка)». Европу ждет «судьба провинции». Новыми хозяевами мира станут далеко не столь цивилизованные народы Америки, России и ждущие выхода на историческую арену орды одержимых миллионов из еще менее цивилизованных «пригородов земли», за которыми — будущее.

Большинство этих обветшалых аргументов Чоран берет на вооружение, ни на йоту не меняя. Та же стародавняя героика, тот же отказ духа от самого себя, снова поставленный на службу прежней антитезе — сердце против головы, инстинкт против разума. «Чрезмерная ясность сознания» приводит к утрате равновесия. (Среди доводов, удешевляющих и без того нескрываемое недоверие Чорана в «Письме о тупиках», в «Стиле как шансе», во всей книге, — сам языковой характер человеческой коммуникации, литература как таковая, по крайней мере в нынешнем ее состоянии.)

Однако как минимум одна из привычных антитез — мысль против действия — доведена Чораном до блеска. В эссе «О выдохшейся цивилизации» он еще целиком следует за расхожим мнением романтиков XIX века и особо останавливается на цене, которую разум платит за свою выучку. Это способность действовать. «Действовать — одно; знать, как действуют — другое. Стоит вмешаться ясному сознанию, стоит ему только закрасться в действие, и действие обречено, а вместе с ним обречено и предубеждение, задача которого, в точном смысле слова — поработить, подчинить сознание действию». Однако в эссе «Думать наперекор себе» противопоставление мысли и

действия проводится тоньше и своеобразней. Мысль здесь не просто мешает прямо и энергично перейти к действию. Посягательство действия на права мысли — вот что занимает Чорана на этот раз. Подчеркивая, что «действие сужает поле сознания», он поддерживает идею «раскрепощения» от действия как единственную подлинную разновидность человеческой свободы.

Но и в упростительских пассажах эссе «О выдохшейся цивилизации» Чоран выводил на сцену типично европейскую фигуру «пресыщенного интеллектуала» вовсе не ради очередных нападок на роль интеллектуалов, а пытаясь уточнить разницу между двумя действительно разными состояниями: цивилизованностью с одной стороны и тем искажением природы личности, которое иногда и, может быть, предвзято называют «перецивилизованностью», с другой. О терминах можно спорить, но само явление существует, а в кругах профессиональных интеллектуалов даже свирепствует, хотя ими, понятно, не ограничивается. Как совершенно точно замечает Чоран, главная опасность перецивилизованности в том, что без полного своего истощения и ненасытной потребности в «подстегивании» интеллектуал готов тотчас же впасть в самое грубое и неуправляемое варварство. Тем самым «разоблачитель условностей» в безграничном стремлении к ясности разума, которую отстаивает современная либеральная культура, «отказывается от собственных ресурсов и, в этом смысле, от себя как личности. А значит, беззащитен перед другими условностями, которые начисто его отрицают, поскольку не коренятся в нем самом». Поэтому, заключает Чоран, «ни один человек, озабоченный душевным равновесием, не рискнет подниматься над общепринятым уровнем сознания и анализа».

Как бы там ни было, подобный призыв к умеренности отнюдь не сковывает самого Чорана. Пресытись разафишированным и (на его взгляд) необратимым закатом европейской цивилизации, этот образцовый европейский ум, насколько можно судить, освобождает себя от ответственности как за собственное, так и за общественное здоровье. При всех издевках над нервическим состоянием и провинциальным уделом цивилизации, к которой принадлежит, Чоран — один из самых одаренных ее печальников. Может быть, вообще один из последних печальников по уходящей «Европе» — европейскому страданию, европейской интеллектуальной отваге, европейской энергии, европейской усложненности. Последних — и решивших, со своей стороны, разделить эту судьбу до конца.

Его высочайшее честолюбие — «оставаться на стороне

безнадежного».

Это принцип непрестанной напряженности духа. «Поскольку, — цитирую „Соблазн существования“, — любая форма жизни подтачивает и разрушает жизнь, человек, взявшийся жить в полную силу, берет на себя предельный груз противоречий, непрерывного труда на радость и на муку разом...» Для Чорана очевидно, что за это высшее — точнее всего отвечающее природному смыслу жизни — из возможных состояний мысли приходится дорого платить каждый день. Плата здесь, если говорить о действии, — принятие его тщеты. Но нужно видеть в сознании тщетности усилий не крах надежд и порывов, а выигрышную и надежную опору для атлетического прыжка разума в глубины собственной сложности. Именно такое притягательное состояние имеет в виду Чоран, когда пишет: «Нет ничего труднее безрезультатности». Она требует от нас «идти непроторенными путями, оставаться, в метафизическом смысле, вечными чужестранцами».

Одно то, что подобное существование кажется Чорану огромной и трудной задачей, скорее всего, говорит о его неиссякаемом душевном здоровье. И, может быть, объясняет, почему эссе «Народ одиночек» — одна из считанных вещей Чорана, написанных, по-моему, бесконечно ниже его уровня, без обычного блеска и пронизательности. Рассуждая о еврействе, которое для Чорана, вкупе с Гегелем и легионом прочих, воплощает «отчуждение как таковое», он демонстрирует поразительную моральную глухоту к нынешнему повороту всей темы. Даже если забыть о расставившей здесь все точки сартровской статье «Антисемит и еврей», трудно не признать эссе Чорана на редкость поверхностным и высокомерным.

Все в Чоране — в диковинном противоборстве: невероятная смесь из привычных составных частей. С одной стороны, традиционное для романтиков и виталистов презрение к «интеллекту», к гипертрофии разума за счет тела, чувства, способности к действию. С другой — восторг перед цветением духа за счет того же тела, чувства и способности к действию, — восторг не менее безоглядный и самовластный.

Ближайший образец подобных парадоксов в оценке разума — традиция гностической мистики, в западном христианстве восходящая к Дионисию Ареопагиту и автору «Облака непостижности».

Слова Чорана о мистиках как нельзя лучше приложимы к его собственному мышлению. «Мистик, по большей части, изобретает себе противников сам... его мысль вычисляет, выдумывает других: это стратегия самодостаточности. Его мышление

сводится, в конце концов, к спору с собой. Он стремится к полноте бытия и жаждет уподобиться толпе, пусть всего лишь меняя маски, множа личины. В этом он похож на Создателя, от которого и унаследовал ремесло гистриона».

При всей ироничности приведенных строк, зависть Чорана к мистикам, чье занятие так напоминает его собственное — поиск того, что выше и долговечней разрозненных человеческих предприятий, вневременного остатка после всех переливов нашего «я», — явна и непритворна. Как и его наставник Ницше, Чоран пригвожден к кресту неверующего духа. Может быть, его эссе — лучший путеводитель по лабиринтам подобного сознания. «Перестав связывать свою внутреннюю жизнь с Богом, мы сумеем достичь такого же экстаза, как мистики, и подчиним себе земной мир, не прибегая к потустороннему», — начинается последний параграф чорановского эссе «В разговорах с мистиками».

В политическом плане Чорана приходится причислить к консерваторам. Либеральный гуманизм для него — предмет, попросту не заслуживающий ни времени, ни интереса, а надежды на радикальную революцию — что-то вроде недуга, от которого ум излечивается годами. («Желание спасти мир — возрастная болезнь молодых наций», — замечает Чоран в «Краткой теории рока», говоря о России.)

Может быть, пора напомнить, что Чоран родился (в 1911 году) в Румынии — а едва ли не все интеллектуалы, эмигрировавшие из тех краев, были до сих пор либо вне политики, либо на стороне открытой реакции — и что единственная, кроме пяти перечисленных сборников, выпущенная Чораном книга — это вышедшее в 1957 году издание трудов Жозефа де Местра, для которого он написал вступительную статью и отобрал тексты^[11]. И хотя он в явной форме никогда не развивал теологию контрреволюции на манер де Местра, доводы последнего, кажется, близки к позиции, молчаливо разделяемой Чораном. Вместе с де Местром, Доносо Кортесом или более близким по времени Эриком Фёгелином Чоран придерживается того, что — с одной, вполне определенной точки зрения — можно назвать католическим образом чувств правого толка. В новейшей привычке подстрекать к революциям против установленного социального порядка во имя справедливости и равенства он видит своего рода детскую одержимость, — так старый кардинал мог бы покоситься на дикость какой-нибудь миллениаристской секты. Отсюда же и склонность Чорана трактовать марксизм как «грех оптимизма» и его противостояние просвещенческим идеалам «терпимости» и свободомыслия. (Может быть, стоит добавить, что отец Чорана был православным священником.)

Но хотя Чоран вынашивает проект безошибочно узнаваемого, пусть даже не описанного напрямую, политического строя, в основе его подхода в конечном счете вовсе не религиозное чувство. Как ни близки его политические и моральные симпатии к образу чувств правых католиков, единственное, чему привержен Чоран — это, как я уже говорила, парадоксы атеистической теологии. Вера, на его взгляд, сама по себе ничего не решает.

Может быть, от привязанности к любому, даже секуляризованному, подобию католической теологии социального порядка Чорана удерживает то, что он слишком хорошо понимает и слишком глубоко усвоил духовные предпосылки романтизма. Несмотря на всю критику революционного левачества, несмотря на брошенные, чуть свысока, слова о «незаслуженных привилегиях, которыми пользуется у нас всяческий бунт», он не может сбросить со счетов тот факт, что «практически любым открытием человек обязан собственному неистовству, разрушению своего душевного равновесия». Предлагаю сопоставить консервативную подоплеку некоторых эссе Чорана, его презрительную трактовку феномена беспочвенности с положительным, при всей иронии, отношением к мятежу в эссе «Думать наперекор себе», которое заканчивается следующей репликой: «С тех пор, как абсолют соотносится со смыслом, пестовать который мы не в силах, нам остается отдаться на волю бунта — в надежде, что рано или поздно он обратится против себя самого и против нас»...

Чоран явно не может сдержать восхищения перед всем необычным, своенравным, доходящим до края. Один из примеров здесь — необычный, своенравный аскетизм великих западных мистиков. Другой пример — крайности из обихода выдающихся безумцев. «Мы черпаем жизненные силы из кладовых сумасшествия», — пишет он в «Соблазне существования». В эссе о мистиках он говорит о «способностях человека броситься в водоворот ничем не освященного безумия. Необязательно пользоваться их средствами: достаточно просто принудить разум как можно дольше молчать».

От консерваторов в современном смысле слова чорановскую позицию отличает в первую голову аристократизм. Ограничусь единственной иллюстрацией его запасов — эссе «По ту сторону романа», где роман подвергнут красноречивому и убедительному суду за духовную вульгарность, за преданность тому, что Чоран называет «низким предназначением».

Через все написанное Чораном проходит проблема безупречного духовного вкуса. Уход от всего вульгарного, от всякого разжижения собственного «я» — предпосылка, без

которой невозможен тяжелейший двойной труд самосохранения личности, которую необходимо и во всей полноте утвердить, и вместе с тем преодолеть. Чоран берет под защиту даже такое чувство, как жалость к себе: тот, кто не признается в своих печалях, отсекая их от своего существа и лишая голоса, кто отказывает себе в праве жаловаться и стенать, тот «разрывает связь с общественной жизнью, превращая ее в посторонний предмет». Нередкая у Чорана самозащита от вульгарных соблазнов радоваться жизни, от «тупиков счастья» может показаться жестокой. Но здесь нет ни бесчувственности, ни притворства, стоит лишь вспомнить неимоверный чорановский замысел: «Не быть нигде, чтобы ничто внешнее не могло заставить тебя поступать так-то и так-то... устраниться из мира — скольких сил требует самоуничтожение!»

Если говорить реально, то самое большее, на что, пожалуй, может надеяться человек, — это некий набор ситуаций, образ жизни, среда, в которой есть место сознанию, готовому на риск и свободному от тягот. Вспомним чорановский портрет испанцев в «Краткой теории рока»: «Они живут какой-то музыкой суровости, трагизмом несерьезного, хранящим их от вульгарности, от счастья и от успеха».

Однако книги самого Чорана свидетельствуют: писательская роль не дает подобного духовного взлета. В «Преимуществах изгнания» и лапидарной «Демииургии слова» он показывает, как призвание писателя, особенно — поэта, ведет к невыносимой самонедостоверности. Страдают все, но, перенося свои страдания в книгу, приходишь лишь к «тиражированию собственной неразберихи, грошовых ужасов и старомодных восторгов». Впрочем, вряд ли призвание философа чем-то лучше. (И философия, и искусство, пишет Чоран в «Стиле как шансе», — это могила разума.) Но — насколько могу судить — философия, на взгляд Чорана, по крайней мере соблюдает приличия. Падкий на славу или богатство переживаний ничуть не меньше поэта, философа, может быть, глубже понимает — и выше ценит — сдержанность невыразимого.

Предпочитая видеть в ницшеанской философии «сумму взглядов», которую исследователи совершенно напрасно и вопреки автору принимают за величину постоянную, Чоран явно следует Ницше с его критикой «объективной истины» как единой системы.

В «Письмах о тупиках» Чоран поминает «бесчисленные глупости, неразлучные с культом истины». Смысл этих и других подобных пассажей у Чорана в том, что в словах настоящего философа стоит искать не «истину», а, скорей, что-то нужное или

освобождающее. «Истина» же равнозначна безликости.

Связь между Чораном и Ницше, скажу еще раз, невозможно переоценить. Критика «истины» неразрывна для них обоих с отношением к «истории».

Не связав двух этих вещей, не понять сомнений Ницше в ценности истины как таковой и в пользе исторической истины в частности. Ницше отвергает исторический подход не потому, что он ложный. Напротив, он должен быть отвергнут как раз потому, что он истинный. Иначе говоря, он содержит ослабляющую человека истину, которую надо преодолеть, чтобы открыть перед сознанием более широкие горизонты.

В «Соблазне существования» Чоран пишет: «История есть просто-напросто выхолащенное бытие, прямая измена человека собственному предназначению, отказ от метафизики». А в эссе «Думать наперекор себе» обмолвливается словами об «истории, этой агрессии человека против себя самого».

Печать Ницше лежит как на форме чорановской мысли, так и на его мировоззрении. Но главное сходство между ними — в темпераменте. Без общего с Ницше темперамента, скажу иначе — персонального стиля, не объяснить связь у Чорана таких разных вещей, как акцент на сверхчеловеческом напряжении умственной жизни, проект абсолютного духовного самообладания с опорой на «мысль наперекор себе», снова и снова повторяющиеся ницшеанские антитезы силы и слабости, здоровья и болезни, засилье беспощадной, временами болезненной иронии (совершенно непохожей на продуманную, диалектическую игру иронии и серьезности у Кьеркегора), всепоглощающую борьбу с банальностью и скукой, двойственное отношение к роли поэта, притягательный, но всегда побеждаемый в итоге соблазн религиозной веры и, конечно, непримиримая враждебность к истории, а по большей части и к «современности».

Чего у Чорана нет, так это героического усилия Ницше преодолеть нигилизм (идеи вечного возвращения).

И резче всего Чоран расходится с Ницше в том, что не разделяет ницшеанской критики платонизма. Презирующий историю, но одержимый временем и смертью, Ницше отвергает любой возврат к платоновской риторике, которая сулит победу над временем и смертью, а на самом деле только усугубляет то, в чем Ницше видит ложь и недобросовестность мысленной отсылки платоников к запредельному. Ницшеанские доводы явно не убеждают Чорана. Все повидавшие виды платоновские двойчатки мелькают у Чорана то здесь, то там, связывая его аргументы и лишь смягчаясь порой ироническим холодком: тут и время против вечности, и ум против тела, и дух против материи, и пары

поновее — жизнь против Жизни с большой буквы, бытие против существования. Насколько все это всерьез, сказать трудно.

Может быть, платоновский реквизит — лишь эстетический шифр мысли Чорана? Или, напротив, что-то вроде моральной терапии? Так или иначе, ницшеанская критика платонизма сохраняет силу и остается неопровергнутой.

В англоязычной культуре на теоретическое предприятие, сопоставимое по интеллектуальной мощи и размаху с чорановским, решился только один человек — Джон Кейдж.

Мыслителей одной пост- и антифилософской традиции — традиции осколочного, афористичного слова, Кейджа и Чорана объединяют отвращение к «психологии» и «истории», приверженность к коренной переоценке ценностей. Но сопоставимая по масштабу, увлеченности и энергии с чорановской, во всем остальном мысль Кейджа с ней самым решительным образом расходится. Главное различие их темпераментов в том, что Кейдж имеет дело с миром, в котором подавляющая часть чорановских проблем и забот просто-напросто отсутствует. Словесная вселенная Чорана сосредоточена на темах болезни (индивидуальной и общественной), тупика, страдания, конечности бытия. Его эссеистика — это диагноз и если не прямая терапия, то, по крайней мере, пособие по безупречному духовному вкусу, с помощью которого можно уберечь собственную жизнь от превращения в объект, в неодушевленную вещь. Словесная вселенная Кейджа, ничуть не уступая чорановской ни в крайности подходов, ни в притязаниях мысли, ни одной из перечисленных тем не включает.

В отличие от неумолимого элитиста Чорана, Кейдж видит мир как полностью демократическое пространство духа, пространство «естественной активности», в котором «общепринято, что все чисто и ничего грязного нет». В отличие от Чорана с его барочными мерками хорошего и дурного вкуса в области интеллекта и морали, Кейдж держится мнения, что таких вещей, как хороший и дурной вкус, не существует. Опять-таки в отличие от чорановских взглядов на человеческие ошибки, падения и возможность искупить содеянное, Кейдж считает, что можно действовать безошибочно, если такую возможность признает за собой сам человек. «Ошибка — это вымысел, а не реальность. В музыке не будет ошибок, если мысль не порабощена причиной и следствием. В любой другой музыке ошибки неизбежны. Иными словами, пропасти между духом и материей нет». И еще, из той же книги «Тишина»: «Как можно говорить об ошибке, если идти от принципа „раз и навсегда“»? И наконец, в отличие от чорановской тяги к бесконечной

пластичности и гибкости разума в его поисках настоящей опоры, надежного места в предательском мире, Кейдж предлагает нам мир, где о том, чтобы поступать иначе или быть другим, нет даже речи. «Думать, будто ты не здесь, а где-то еще, — пишет Кейдж, — значит только попусту раздражаться. Мы тут и сейчас».

Что становится при таком сравнении совершенно ясно, так это насколько Чоран верует в волю и в ее способность преобразить мир. Сравним со словами Кейджа: «Стоит встать в позицию ничегонеделания, и все преобразается само по себе». Какие разные выводы можно сделать из коренного отрицания истории, опять-таки видно, если сопоставить Чорана с Кейджем, который пишет: «Конечно, быть, и быть в настоящем. Повторение? Только если мы решили, что оно написано нам на роду. Если нет, мир свободен, и мы тоже».

Читая Чорана, понимаешь, до какой степени он связан догмами исторического сознания, с какой неотвратимостью снова и снова воспроизводит его нормы, сколько бы ни пытался их преодолеть. Мысль Чорана с неизбежностью цепенеет на полпути между мучительным принятием этих норм и подлинной их переоценкой. Но если говорить об однозначной переоценке, скорее стоит обратиться к таким мыслителям, как Кейдж, которым — благодаря духовной мощи или по духовной бесчувственности, это уже другой вопрос — под силу бросить за борт большую часть унаследованных мук и сложностей западной цивилизации. Пылкие, напряженно-полемиические рассуждения Чорана блестяще подытоживают потребности европейского разума на стадии распада, но не дают другого утешения, кроме неоспоримых радостей мысли. Впрочем, вряд ли Чоран думает об утешении. Его задача — диагноз. А ищущим утешения, вероятно, стоило бы поступиться гордостью многого знания и острого чувства — нашей местной гордостью, которая стала нам теперь не по средствам.

«Философия, — писал Новалис — это, по сути, ностальгия, стремление быть всюду дома». Если человеческий разум и вправду способен быть дома всюду, ему придется в конце концов отказаться от своей местной «европейской» гордости и допустить — какой бы невероятной толстокожестью и интеллектуальным опрощенчеством ему это ни казалось, — что на свете существует многое другое. «Все, что нужно, — с обычной убийственной иронией говорит Кейдж, — это пустое пространство времени, и пусть оно движется своим магнетическим путем».

Театр и кино

Существует ли непреодолимая пропасть между этими двумя видами искусства, можно ли их противопоставить? Есть ли нечто истинно «театральное» в отличие от истинно «кинематографического»?

Почти все утверждают, что да. То, что кино и театр, — это разные и даже противоположные виды искусства со своими критериями оценки и формальными законами, представляется общим местом. Так, Эрвин Панофский в знаменитом эссе «Стиль и средства выражения в кинематографе» (1934, переработанное издание 1956 года) называет в числе критериев оценки фильма отсутствие «театральности» и требует в разговорах о кино прежде всего определить «основную природу его средств выражения». Те, кто всерьез задумываются о природе живой драмы, редко придерживаются столь жесткой линии, ибо не так уверены в будущем этого искусства, как *cinéphilés*^[12] — в будущем своего.

Историю кино нередко представляют как историю освобождения от театральных моделей. Сначала — от театральной «фронтальности» (неподвижная камера воспроизводит ситуацию зрителя, сидящего в театральном кресле), затем — от театральной манеры игры (жесты без нужды стилизованы, наиграны; без нужды, потому что теперь актера можно показать крупным планом), и наконец — от театральной обстановки (ненужного дистанцирования от эмоций публики, пренебрежения возможностью погрузить зрителя в реальность). Кино рассматривается как движение вперед, от театрального застоя к кинематографической подвижности, от театральной искусственности к естественности и непосредственности. Однако эта точка зрения грешит упрощениями.

Подобное упрощение свидетельствует о неопределенности того, что попадает в глаз камеры. Ведь камеру можно использовать для того, чтобы получить как относительно пассивное, неизбирательное изображение, так и в высшей степени избирательное («смонтированное») изображение, обычно отождествляемое с кино. Кино — это не только средство выражения, но и искусство, в том смысле, что оно способно выделить любой из исполнительских видов искусства и записать его на пленку. (Этот не относящийся к искусству аспект кино, качество опосредования, «медиа», получил свое обыденное воплощение в телевидении. Там сами фильмы стали еще одним исполнительским искусством, уменьшенным в размере и записанным на пленку.) Вполне возможно снять на пленку

спектакль или балет, оперу или спортивные соревнования таким образом, что пленка окажется, так сказать, невидимой, и станет справедливым утверждать, что зритель смотрит событие, записанное на пленку. Но театр никогда не бывает «медиумом». Если из спектакля можно сделать кино, а из кино нельзя сделать спектакль, то можно утверждать, что кинематограф имеет раннюю, но случайную связь со сценой. Некоторые из первых фильмов были пьесами, снятыми на пленку. Есть кинокадры с Сарой Бернар и Элеонорой Дузе — потемневшие от времени, нелепые, трогательные; есть английский фильм 1913 года, где Форбс-Робинсон играет Гамлета, и немецкий фильм «Отелло» 1923 года с Эмилем Дженнингсом в главной роли. Позже камера запечатлела Хелену Вайгель с «Берлинер ансамбль» в «Матушке Кураж», спектакль Живого театра «Бриг» (снятый братьями Мекас) и пьесу Вайса «Марат/Сад», поставленную Питером Бруком.

Однако с самого начала, даже в рамках понимания кино как «средства» и камеры как «записывающего» устройства, события, снятые на пленку, происходили не только в театрах. Как и в случае с неподвижной фотографией, некоторые события, запечатленные на движущихся фотографиях, были инсценированы, зато другие ценились именно за *отсутствие* инсценировки — кинокамера была свидетелем, невидимым зрителем, неуязвимым глазом соглядатая. (Возможно, публичные события, «новости» — это один из промежуточных случаев между постановочными и непостановочными событиями; однако кино как «кинохроника» всегда равносильно использованию кино как «медиума», средства.) Создать на пленке *документ*, запечатлевший преходящую реальность — замысел, никак не связанный с целями театра. Он только представляется таким, когда записанное на пленку «реальное событие» оказывается театральным представлением. На деле же впервые кинокамера была использована для того, чтобы документально зафиксировать непостановочную, случайную реальность. Фильмы братьев Люмьер, запечатлевшие в 1890-х годах толпу в Париже и Нью-Йорке, предшествуют кинозаписи пьес.

Другой пример образцового, нетеатрального использования кино — это создание иллюзий, конструирование фантазий, родившееся на заре кинематографа и связанное с именем Мельеса. Мельес (как и многие кинорежиссеры в последующие годы) воспринимал прямоугольный экран как авансцену. При этом инсценировались не только события; изобретений было множество: невероятные путешествия, фантастические предметы, физические метаморфозы. Но даже несмотря на то, что Мельес устанавливал камеру напротив съемочной площадки и почти

никогда ее не перемещал, его фильмы не были театральными. В силу одинакового отношения к людям и предметам (как к физическим объектам), а также размежевания времени и пространства, фильмы Мельеса можно считать квинтэссенцией «кинематографичности» — если таковая вообще существует.

Если противопоставление театра и кино не лежит в плоскости представленного материала, значит оно проявляется в более общих формах.

Согласно некоторым влиятельным мнениям, граница между ними, в сущности, имеет онтологический характер. Театр имеет дело с искусственным, тогда как кино привержено реальности, физической реальности, которая «реабилитируется» камерой, согласно поразительно меткому выражению Зигфрида Кракауэра. Эстетическое суждение, вытекающее из этой интеллектуальной картографии, сводится к тому, что натурные съемки удачнее (то есть кинематографичнее) павильонных. Взяв за образцы работы Роберта Флаэрти, итальянский неореализм и *cinéma vérité*^[13] Руша, Маркера и Русполи, можно подвергнуть критике эпоху фильмов с нарочито искусственной сценографией и панорамами, снятыми только в студии, начало которой положил около 1920 года «Кабинет доктора Калигари», и приветствовать направление, распространенное в тот же период в Швеции, где преобладали подчеркнуто натурные съемки. Панофский критикует «Доктора Калигари» за «постановочную реальность» и призывает кинодеятелей исследовать проблему «подготовки и съемки непостановочной реальности таким образом, чтобы результат обладал стилем».

Однако настаивать на какой-либо одной модели кино не имеет смысла. Полезно отметить, как апофеоз реализма, поднявший на небывалую высоту «непостановочную реальность», тайно продвигает определенную морально-политическую позицию. Кино слишком часто провозглашали демократическим искусством, самым важным из искусств массового общества. Те, кто принимает это определение всерьез (как Панофский и Кракауэр), склонны требовать, чтобы кино не забывало о своем происхождении, оставаясь искусством для народа, лояльным к своей широкой неискушенной аудитории. Таким образом, едва намеченная марксистская ориентация соединяется здесь с главной доктриной романтизма. Кино как высокое и в то же время популярное искусство можно назвать искусством подлинности. Театр, напротив, означает переодевание, притворство, ложь. В нем чувствуется привкус аристократизма и классового общества. За упреками критиков в адрес сценических декораций в «Докторе Калигари», вычурных костюмов и

аффектированной игры в «Нана» Ренуара и многословности в «Гертруде» Дрейера как «свойственных театру» кроется убеждение в том, что подобные фильмы фальшивы в их демонстрации претенциозных и вместе с тем реакционных чувств, чуждых демократичному и более приземленному восприятию современной жизни.

В данном случае, независимо от эстетической оценки, синтетический «аспект» кинематографа не обязательно сводится к неуместной театральности. С первых же дней истории кино некоторые художники и скульпторы связывали его истинное будущее с искусственным построением, с конструкцией. Истинной судьбой кино считалось не фигуративное повествование или рассказ любого рода (в относительно реалистичной или «сюрреалистической» манере), но абстракция. Так, Тео ван Дусбург в своем эссе «Кино как чистая форма» (1929) размышляет о кино как средстве «оптической поэзии», «архитектуре динамического света», «создании движущегося орнамента». Кино осуществит «мечту Баха об оптическом эквиваленте временной структуры музыкальной композиции». Хотя эту концепцию кинематографа продолжали разрабатывать немногие кинорежиссеры — например, Роберт Брир, — никто не станет отрицать ее претензий на кинематографичность.

Может ли быть нечто более чуждое природе театра, чем подобная степень абстракции? Не станем отвечать на этот вопрос слишком поспешно.

Панофский видит различие между театром и кино в различии между *формальными* условиями просмотра спектакля и формальными условиями просмотра кинофильма. В театре «пространство статично, то есть пространство представлено на сцене, и пространственное отношение зрителя к спектаклю всегда фиксировано», тогда как в кино «зритель занимает фиксированное место, но только физически, не как субъект эстетического опыта». В театре зритель не может поменять угол зрения. В кино зритель «эстетически... находится в постоянном движении, поскольку его глаз отождествляется с объективом камеры, постоянно меняющей дистанцию и направление».

Достаточно верно. Однако это наблюдение не объясняет глубокого различия между театром и кино. Подобно многим искусствоведам, Панофский придерживается «литературной» концепции театра. Театр, понимаемый как инсценированная литература, противопоставлен кино, которое он прежде всего считает «визуальным опытом». Это означает, что он определяет кино с помощью средств, достигших совершенства в период немого кино. Однако многие из наиболее интересных

современных фильмов едва ли можно описать как образы, к которым добавлен звук. И наиболее интересные работы в театре сегодня делают люди, которым театр представляется чем-то бóльшим или чем-то другим, нежели «пьесы» Эсхила или Теннесси Уильямса.

Изложив свою точку зрения, Панофский с тем же пылом излагает свои доводы как против проникновения кино в театр, так и наоборот. В театре, в отличие от кино, художественное оформление сцены в течение акта остается неизменным (не считая случайных обстоятельств — вроде появления луны или облаков — и неправомερных заимствований из кино, вроде вращающихся кулис или движущегося задника.) Панофский не только полагает, что театр — это пьесы; согласно эстетическим стандартам, которые он неявно предлагает, образцовая постановка должна приближаться к обстоятельствам спектакля «Нет выхода»^[14], а идеальные декорации представлять собой либо реалистичную жилую комнату, либо пустую сцену. Не менее произвольно его мнение о том, чего не должно быть в кино: всех элементов, явно неподчиненных образу, точнее *движущемуся* образу. Так, Панофский утверждает: «Там, где поэтическая эмоция, музыкальный порыв или литературная фантазия полностью теряют связь с видимым движением (к сожалению, даже в некоторых островах Граучо Маркса), они представляются чуткому зрителю в полном смысле слова неуместными». Тогда что можно сказать о фильмах Брессона и Годара с их сложными, полными аллюзий текстами и характерным отказом от сведения восприятия только к визуальному опыту? Как можно объяснить глубочайшую правду практически неподвижной камеры в фильмах Одзу?

Догматизм Панофского при критике театральности в кино объясняется отчасти тем, что первый вариант его эссе, вышедший в 1934 году, несомненно, отражал недавний опыт знакомства со множеством посредственных фильмов. По сравнению с уровнем, достигнутым в конце 1920-х, среднее качество картин в начальный период звукового кино резко упало. Хотя в первые годы после появления звука на экраны все же вышло несколько прекрасных фильмов, к 1933–1934 годам общий упадок стал заметен всем. Явную слабость большинства картин того периода нельзя объяснить простым возвращением к театру. И все же нельзя отрицать, что создатели фильмов и впрямь обращались к театральным спектаклям гораздо чаще, чем за десять лет до этого — кинопостановки удостоились «Обратная связь», «Дождь», «Обед в восемь», «Веселое привидение», «Давайте помечтаем», «Двадцатый век», «Будю, спасенный из воды», «Марсельская

трилогия» Паньоля, «Она обошлась с ним нечестно», «Трехгрошовая опера», «Анна Кристи», «Праздник», «Воры и охотники», «Окаменевший лес» и многие, многие другие. Большинство из этих фильмов нельзя отнести к искусству; немногие из них — первоклассны. (То же можно сказать о спектаклях, хотя связь между достоинствами кинофильмов и сценических «оригиналов» довольно слаба.) Однако их достоинства и недостатки нельзя соотносить с кинематографической или театральной стихией. Обычно успех киноверсии спектакля зависит от того, насколько сценарий отступает от текста и перекраивает порядок и способ подачи действия — как это было сделано в некоторых английских фильмах по пьесам Уайльда, Шоу и Шекспира в постановке Лоуренса Оливье (по меньшей мере в «Генрихе V»), а также «Фрекен Юлии» Стриндберга в постановке Шёберга. Однако в целом неодобрительное отношение к фильмам, не скрывающим своего театрального происхождения, сохранилось. (Недавний пример: возмущение и враждебность, с какой была встречена мастерски снятая «Гертруда» Дрейера, из-за ее очевидной верности датской пьесе 1904 года: с долгими формальными разговорами героев, почти неподвижной камерой и средним планом, в котором снято большинство сцен.)

По моему мнению, фильмы со сложным или формальным диалогом, фильмы, в которых камера неподвижна или действие не выходит за пределы помещения, не обязательно театральны, основаны они на пьесах ли нет. *Per contra*^[15], так называемую суть кино более не составляют блуждания камеры по обширному пространству или неперемutable подчинение звукового элемента визуальному. Хотя действие фильма Курасава «На дне», который представляет собой почти дословную экранизацию пьесы Горького, разворачивается в пределах одного помещения, фильм столь же кинематографичен, как его «Трон в крови», весьма вольная и лаконичная адаптация «Макбета». Клаустрофобичная напряженность «Трудных детей» Мельвиля столь же присуща кино, как кинетический напор «Искателей» Джона Форда или несущийся вперед локомотив в «Человеке-звере» Ренуара.

Театральность фильма порой бывает издевательского свойства, когда повествование рассчитано на определенный эффект. Сравните фильм Отан-Лара «Займись Амелией», блестящее кинематографическое использование условностей и репертуара бульварного театра, с неуклюжим использованием тех же условностей и репертуара в «Карусели» Макса Офюльса.

В книге «Кино и театр» (1936) Эллардайса Николла различие между этими двумя видами искусства, двумя формами

драматургии, сводится к различию между действующими лицами. «Практически все удачно изображенные театральные персонажи суть литературные типы, [тогда как] в кино мы требуем индивидуализации... и наделяем изображение на экране большей силой независимой жизни». (Между прочим, Панофский обращается к тому же противопоставлению, но в обратном смысле: природа кино, в отличие от природы театра, требует плоских, стандартных характеров.)

Тезис Николла не так произволен, как может показаться на первый взгляд. Обычно оставляют без внимания тот факт, что наиболее выигрышные — изобразительно и эмоционально — моменты фильма и наиболее удачные характеристики героев нередко состоят из «несущественных», незначительных деталей. (Вот взятый наугад пример: мячик для пинг-понга, которым поигрывает школьный учитель в фильме Айвори «Господин Шекспир».) Кино успешно использует нарративный эквивалент техники, знакомой нам по живописи и фотографии: смещение относительно центра. Отсюда приятное отсутствие единства или фрагментарность образов многих великих фильмов, то, что Николл, вероятно, подразумевает под «индивидуализацией». Напротив, линейная последовательность деталей (ружье, висящее на стене в первом акте, непременно должно выстрелить в конце третьего) — это правило западного повествовательного театра, создающее впечатление единства образа (которое может быть эквивалентно созданию литературного «типа»).

Однако даже с этими поправками тезис Николла не работает, поскольку он опирается на идею, согласно которой, «собираясь в театр, мы ожидаем увидеть театр и ничего больше». Что такое этот «театр-и-ничего-больше», как не старое понятие искусственного? (Как будто искусство когда-то было чем-нибудь другим, как будто некоторые виды искусства были искусственными, а другие нет.) По мнению Николла, когда мы находимся в театре, «„фальшь“ театральной постановки угнетает нас, поэтому мы готовы не требовать ничего, кроме театральной правды». Совсем другая ситуация наблюдается в кино, утверждает Николл. Каждый из зрителей, независимо от своей искушенности, по сути находится на том же уровне, что и остальные: мы все верим в то, что камера не лжет. Так как киноактер и его роль — это одно и то же, образ неотделим от изображения. Мы чувствуем, что кино представляет нам правду жизни.

Но разве театр не может преодолеть различие между правдой искусства и правдой жизни? Разве не к этому стремится театр как ритуал? Разве не в этом цель театра, понимаемого как *обмен* с публикой? Обмен, которого не может быть в кино.

Возможно, слова Панофского звучат не слишком внятно, когда он рассуждает о театральности в кино, однако он достаточно четко заявляет, что исторически театр — не единственный вид искусства, питающий кино. По его словам, кино не случайно называли «движущимися картинками», а не «экранизированной пьесой» или «фильмом-спектаклем». В основе кинематографа лежит не столько театр, искусство перформанса, искусство, уже связанное с движением, сколько стационарные искусства. Этими источниками Панофский считает историческую живопись XIX века, сентиментальные почтовые открытки, музей восковых фигур мадам Тюссо и комиксы. Другой моделью, которую он почему-то не упоминает, выступает нарративная фотография, например семейные фотоальбомы. Как указывал Эйзенштейн в своем блестящем эссе о Диккенсе, стилистика описания и техника композиции, разработанная некоторыми писателями XIX века, служит еще одним прототипом для кино.

Кино — это, несомненно, движущиеся образы (обычно фотографии). Однако характерной для кино единицей является не образ, а принцип связи образов: отношение «кадра» к предшествующему и последующему кадру. Не существует особого «кинематографического» — в отличие от «театрального» — способа связывать образы.

Если между театром и кино есть какое-то принципиальное различие, то оно, возможно, сводится к следующему. Театр обречен на логическое или *непрерывное* использование пространства. Кино (путем монтажа, то есть смены кадров, представляющих собой основную единицу создания фильма) способно к алогичному, дискретному использованию пространства.

В театре актеры находятся либо на сцене, либо *вне* ее. Когда они *на* сцене, они всегда видны или визуализированы в непосредственной близости друг от друга. В кино такая близость не обязательно видима или даже визуализирована. (Пример: последний кадр фильма Параджанова «Тени забытых предков».) В фильмах, считающихся слишком театральными, пространственная непрерывность подчеркнута, как в виртуозной «Веревке» Хичкока или вызывающе анахроничной «Гертруде». Однако более внимательный анализ этих фильмов показывает, насколько сложно в них используется пространство. Длинные кадры, широко применяемые в звуковых фильмах, не более и не менее кинематографичны, чем короткие, характерные для немого кино.

Таким образом, кинематографическое достоинство состоит не в плавности движения камеры и не в частоте смены кадров. Оно

состоит в компоновке образов, (а теперь) и звуков. Например, Мельес, хотя и не менял неподвижного положения камеры, обладал поразительным пониманием того, как *связывать* образы на экране. Он понял, что монтаж сродни ловкости рук фокусника, тем самым установив, что одна из характерных черт кино (в отличие от театра) в том, что там может произойти что угодно, и нет ничего такого, чего нельзя было бы показать убедительно. С помощью монтажа Мельес добивается дискретности физического материала и поведения. В его фильмах дискретность, так сказать, практична и функциональна. Благодаря ей происходит трансформация обыденной реальности. Однако непрерывное преобразование пространства (а также возможность временной неопределенности), характерное для киноповествования, относятся не только к способности кинематографа создавать «мечты», показывая зрителю в корне измененный мир. Самое «реалистичное» использование кинокамеры также включает в себя дискретное изображение пространства в той мере, в какой киноповествование имеет «синтаксис», состоящий из ритма соединений и разъединений. (Как написал Кокто, «главная моя забота при создании фильма — не позволить образам слиться, противопоставить их друг другу, закрепить и соединить, не разрушив их рельефности».) Однако такое понимание синтаксиса фильма не влечет за собой, по мнению Кокто, отказа от кино как «просто развлечения, а не стимула к размышлению».

При проведении границ между театром и кино вопрос о непрерывности пространства представляется мне более важным, чем очевидное противопоставление театра как организации движения в трехмерном пространстве (подобно танцу) и кино как организации развития на плоскости (подобно живописи). Возможности театра по изменению пространства и времени гораздо грубее и тяжеловеснее, чем возможности кино. Театр не обладает средствами кино по строго контролируемому повторению образов, по дублированию или сочетанию слова и образа, по сопоставлению или наложению образов. (С развитием осветительной техники и при умелом использовании ширм актер на сцене может без труда «раствориться в воздухе» или «возникнуть из ниоткуда». Но ни одно техническое приспособление не может создать на сцене эквивалент «перехода наплывом».)

Порой разделение театра и кино переносится в сферу различия между пьесой и киносценарием. Театр называют опосредованным искусством, главным образом потому, что оно обычно состоит из уже написанной пьесы и последующей конкретной постановки, представляющей собой одно из многих

толкований пьесы. Кино, напротив, считают непосредственным искусством, по причине всеобъемлющего охвата, безотказного воздействия на глаз и потому, что (по словам Панофского) «средства выражения в кино — это физическая реальность как таковая», а действующие лица «обладают эстетическим существованием вне актера». Однако есть не менее убедительный довод в пользу того, что кино — это опосредованное искусство, а театр неопосредованное. Мы видим происходящее на сцене своими глазами, тогда как на экране мы видим то, что видит камера.

В кино повествование развивается посредством эллипсиса (монтажа или изменения плана); глаз камеры — это унифицированная, постоянно перемещающаяся точка зрения. Однако изменение плана может вызвать вопросы, простейший из которых: с *чьей* точки зрения показан кадр? Неопределенность точки зрения, скрыто присутствующая во всех киноповествованиях, не имеет эквивалента в театре. В самом деле, не следует недооценивать эстетически позитивную роль *дезориентации* в кино. Примеры: отъезд кинокамеры Басби Беркли назад от обычной сцены глубиной в тридцать футов, открывающий сцену площадью в триста квадратных футов; панорамирование у Рене с точки зрения героя X с разворотом на 360 градусов и остановкой на лице X.

Кроме того, можно многое извлечь из факта, что кино в его конкретном существовании есть *объект* (даже продукт), тогда как театр возникает в результате *представления*. Важно ли это? В некотором смысле нет. Искусство во всех его видах, существует ли оно как объект (например, кино или живопись) или как представление (например, музыка или театр), прежде всего является ментальным актом, фактом сознания. Фильм как объект и театр как представление — это только средство, средство получения опыта не только «от», но и «посредством» фильма или театрального события. Каждый субъект эстетического опыта формирует его по собственному усмотрению. При всем уважении к любому *единичному* опыту едва ли имеет значение, что фильм не меняется от просмотра к просмотру, тогда как театральное представление крайне изменчиво.

Различие между искусством объекта и искусством представления лежит в основе замечания Панофского о том, что «сценарий, в отличие от написанной для театра пьесы, не имеет независимого эстетического существования», вот почему герои фильмов — это кинозвезды, играющие героев. Именно потому, что каждый фильм есть объект, уже сформированная целостность, роли в кино идентичны игре актеров; тогда как в театре (на

Западе художественная целостность обычно бывает не органичной, а добавочной) только написанная, «зафиксированная» пьеса (литература) является объектом и, следовательно, существует отдельно от любой ее постановки.

Однако эти качества театра и кино не неизменны — как, вероятно, полагал Панофский. Поскольку фильмы не всегда предназначены для показа в кинотеатре (они могут использоваться для более продолжительного случайного просмотра: в гостиной, спальне или на публичных поверхностях вроде фасадов домов), фильм *может* меняться от одного показа к другому. Гарри Смит, выпуская свои фильмы, каждый показ превращает в неповторимое представление. И еще раз: театр имеет дело не только с готовыми пьесами, которые ставятся вновь и вновь, плохо или хорошо. В хеппенингах, уличных театрах и театрах-герилья^[16], а также в некоторых других театральных событиях «пьесы» идентичны своей постановке точно в таком же смысле, в каком сценарий идентичен уникальному фильму, который по нему снят.

Однако, несмотря на эти новшества, значительное различие сохраняется. Из-за того что фильмы являются объектами, они всецело поддаются контролю и учету. Фильмы сродни книгам, еще одному переносному арт-объекту. Снимать фильм, как и писать книгу, — значит создавать неодушевленный предмет, каждый элемент которого задан. В самом деле, в кино, как и в музыке, эта заданность имеет или может иметь квазиматематическую форму. (Кадр длится определенное число секунд, совмещение двух кадров требует изменить угол зрения на столько-то градусов.) При полной детерминированности зафиксированного на пленке результата (независимо от более или менее сознательного режиссерского вмешательства) некоторым кинорежиссерам неизбежно захотелось разработать определенные схемы, чтобы с большей точностью осуществить свои намерения. Так, использование Басби Беркли всего одной камеры для съемки каждого из его гигантских танцевальных номеров не было ни ошибочным, ни устаревшим. Каждая «мизансцена» была рассчитана на съемку под определенным, точно вычисленным углом. Работая на более осознанном уровне, чем Басби Беркли, Брессон заявил, что для него задача режиссера состоит в том, чтобы найти единственно верный способ съемки каждого кадра. Ни один образ не оправдан сам по себе, но только в точно определяемом отношении к хронологически примыкающим образам — отношении, которое и образует его «смысл».

В театре возможно только самое общее приближение к

такому подходу и к такой степени эстетической ответственности режиссера, вот почему французские искусствоведы справедливо называют кинорежиссера «автором». Из-за того, что на театральной сцене даются представления, происходят всегда «живые» события, они в меньшей степени подлежат контролю и не допускают столь точной интеграции воздействия.

Было бы глупо утверждать, что лучшие фильмы — это результат сознательного планирования со стороны режиссера или воплощение сложного плана (хотя режиссер мог этого не понимать, полагая, что действует интуитивно или инстинктивно). Планы бывают ошибочными, непродуманными или бесплодными. Более того, кинематограф допускает совершенно иные виды восприятия. Один режиссер создает формализованное искусство, соответствующее природе кинематографа (в отличие от театра). Другой снимает множество «импровизированных» фильмов. (Последние следует отличать от произведений некоторых кинорежиссеров, особенно Годара; их восхищает «внешний вид» импровизированного документального кино, который они используют в формалистических целях.)

Тем не менее представляется бесспорным, что кино не только по своим возможностям, но и по природе более строгое искусство, чем театр. Эта способность к формальной строгости наряду с доступностью для массовой аудитории придает кино как виду искусства неоспоримый авторитет и притягательность. Несмотря на исключительные эмоциональные ресурсы «чистого театра», демонстрируемые «Живым театром» Джулиана Бека и Джудит Малины, а также Театром-лабораторией Ежи Гротовского, театр как вид искусства оставляет впечатление искусства с проблематичным будущим.

Тот факт, что театр как зрелое искусство, в обязанности которого еще со времен античности входило выполнять священные ритуалы, укреплять общественную лояльность, служить проводником морали, способствовать терапевтической разрядке необузданных эмоций, придавать социальный статус, наставлять, развлекать, облагораживать празднества, ниспровергать существующую власть, — вынужден теперь обороняться от кино, этого наглого искусства с широкой, аморфной и пассивной аудиторией, объясняется не только упадком духа. Однако этот факт очевиден. Тем временем средства формального выражения в кино развиваются с поразительной скоростью. (Возьмем, к примеру, коммерческое кино в Европе, Японии и Соединенных Штатах; начиная с 1960-х годов зрители меньше чем за десять лет привыкли к постоянно усложняющимся формам повествования и визуализации.)

Однако следует отметить, что это самое молодое искусство, как ни одно другое, отягощено памятью. Кино — это машина времени. Кино сохраняет прошлое, тогда как театр — независимо от его приверженности классике, старым пьесам — способен только «осовременивать». Кино воскрешает прекрасных мертвецов; нетронутую, исчезнувшую или разрушенную обстановку прошлого; без всякой иронии воссоздает стиль и моду, сегодня вызывающие улыбку; торжественно размышляет о несущественных, бесхитростных проблемах. Исторические подробности реальности, запечатленной на пленке, настолько живы, что практически все фильмы старше четырех — пяти лет вызывают грусть. (Не просто грусть вроде той, которую мы испытываем при виде старых фотографий, та грусть, о которой я говорю, распространяется не только на обычное кино, но также на мультипликацию и абстрактные рисованные фильмы.) Фильмы стареют (будучи объектами) в отличие от театральных событий (которые всегда новы). В театральной «реальности» как таковой нет чувства бренности, наша реакция на удачную постановку пьесы Маяковского несопоставима с эстетической ролью ностальгии, которую мы испытываем, когда смотрим фильм Пудовкина в 1966 году.

Также следует отметить, что по сравнению с театром инновации в кино усваиваются легче и более широкой аудиторией — отчасти потому, что новые фильмы распространяются быстро и на большой территории. А отчасти и потому, что в настоящее время имеется возможность познакомиться практически со всеми достижениями в области кино (в фильмохранилищах, самое знаменитое из которых — Французская синематека), и большинство создателей фильмов знакомы с историей своего искусства лучше, чем театральные режиссеры даже с недавним прошлым театра.

Ключевое слово большинства дискуссий о кино — «возможность». Порой оно употребляется просто для классификации, как в любопытном высказывании Панофского, который полагает, что «в пределах взятых на себя ограничений ранние диснеевские фильмы... представляют собой, так сказать, химически чистую дистилляцию кинематографических возможностей». Однако за этим относительно нейтральным употреблением кроется более полемический смысл, связанный с возможностями кинематографа и подразумевающий постепенное исчезновение театра, на смену которому придет кино.

Так, Панофский описывает посредничество кинокамеры как «открытие множества возможностей, о которых сцена не могла и мечтать». Уже в 1924 году Арто объявил, что движущиеся

картины упразднили театр. Кинематограф «обладает подлинной силой, которая, воздействуя на сознание, открывает возможности, которые прежде нам и не снились... Воодушевление, вызванное этим искусством, смешавшись в нужных пропорциях с психическим ингредиентом, которым оно управляет, оставит театр далеко позади, и мы забросим его на чердак наших воспоминаний». (Когда в кино появился звук, Арто разочаровался в кинематографе и вернулся к театру.)

Столкнувшись с новым вызовом, Мейерхольд решил, что единственная надежда театра — безраздельное подражание кино. «Мы должны кинофицировать театр», — убеждал он, имея в виду «индустриализацию» постановки, когда театры станут вмещать не сотни, а десятки тысяч зрителей. К тому же Мейерхольд, возможно, находил некоторое утешение в том, что приход звука в кино якобы знаменует его упадок. Полагая, что привлекательность немного кино в мире объясняется исключительно тем, что киноактеры (в отличие от актеров театра) не должны изъясняться на каком-то определенном языке, в 1930 году он не мог себе представить, что данная проблема будет решена техническими средствами (дубляж, субтитры).

Можно ли считать кино наследником или конкурентом театра, или же оно способно вдохнуть в театр новую жизнь?

С точки зрения социологии кино, бесспорно, конкурент — один из многих. Считать ли его наследником, частично зависит от того, как понимают и используют упадок театра как вида искусства. Сегодня нельзя быть уверенным в том, что театр, несмотря на отдельные всплески жизнестойкости, не находится в состоянии необратимого упадка. К тому же некоторые виды искусства перестали существовать (не обязательно из-за того, что они устарели).

Но почему кино делает театр устаревшим? Предсказания о том, что театр устареет, равносильны заявлению, что у него есть какая-то конкретная задача, которую кино выполняет так же хорошо и даже лучше. Но есть ли у театра конкретная задача или назначение, к которому кино приспособлено лучше?

Те, кто предсказывает гибель театра, полагая, что теперь его функции выполняет кино, склонны приписывать отношениям между кино и театром тот же смысл, который приписывался отношениям между фотографией и живописью. Если работа живописца сводилась бы только к созданию подобия, фотокамера и впрямь могла бы убить живопись. Однако живопись — это не только «картины», а кино — не только театр, ставший демократичным, доступный массам (потому что его можно воспроизвести и распределить в транспортабельных

стандартизированных единицах).

В наивной сказке о фотографии и живописи живопись получила отсрочку, провозгласив новую творческую задачу: абстракцию. Подобно тому как высший реализм фотографии предположительно освободил живопись, позволив ей стать абстрактной, высшая способность кино представлять (а не только стимулировать) воображение могла бы подтолкнуть развитие театра, содействуя постепенному исчезновению привычного «сюжета».

Таковы были предположения, однако дело обернулось совсем иначе. В действительности живопись и фотография демонстрируют, скорее, не столько соперничество или замену одного другим, сколько параллельное развитие. И на другом уровне то же самое происходит с театром и кино. Возможности театра, связанные с выходом за рамки психологического реализма и движением к большей абстрактности, равным образом относятся к будущему нарративного кино. И напротив, представление о кино как об очевидце реальной жизни, как о свидетельстве, а не о вымысле или трюке, как об анализе коллективной исторической ситуации, а не описании вымышленных личных «драм», представляется столь же актуальным для театра. Рядом с документальными фильмами и их современным наследником, *cinéma vérité*, можно поместить новый документальный театр, так называемый «театр факта», примерами которого служат пьесы Хоххута, «Дознание» Вайса, недавний спектакль Питера Брука «Мы», поставленный в Лондоне в Королевском Шекспировском театре.

Несмотря на предписания Панофского, у театра и кино, похоже, нет причин для отказа от взаимного обмена, чем они постоянно занимаются.

О влиянии театра на кино в первые годы истории кинематографа хорошо известно. По мнению Зигфрида Кракауэра, необычное освещение в «Докторе Калигари» (и многих других немецких фильмах начала 1920-х) восходит к экспериментам со светом, которые Макс Рейнхардт использовал незадолго до того в театральной постановке пьесы Рейнхарда Зорге «Нищий». Но даже в тот период влияние было взаимным. Достижения «экспрессионистского кино» немедленно были усвоены экспрессионистским театром. С появлением в кинематографе техники «съемки из диафрагмы» ее стали применять и в театральной постановке, выхватывая из темноты одинокую фигуру актера или часть сцены. Вращающиеся декорации были попыткой подражать мгновенному перемещению глаза кинокамеры. (Совсем недавно появились сообщения об

оригинальной технике освещения в ленинградском театре им. Горького, которым с 1956 года руководит Георгий Товстоногов, позволяющей невероятно быстро чередовать сцены с помощью горизонтального светового занавеса.)

Сегодня технические приемы передаются в одном направлении: от кино к театру. В частности, во Франции, Центральной и Восточной Европе многие театральные постановки вдохновлены кинематографом. Стремление к использованию новых кинематографических средств на театральной сцене (я исключаю откровенное использование фильмов в театральном производстве) в основном совершенствует театральный опыт, приближая его к абсолютному контролю над потоком и направленностью зрительского внимания. Однако концепция спектакля может быть еще более кинематографичной. Примером служит спектакль по пьесе братьев Чапек «Из жизни насекомых», поставленный в Чешском национальном театре в Праге Йозефом Свободой (и недавно показанный в Лондоне), который откровенно попытался ввести на сцене опосредованное изображение, равноценное прерывистому усилению эффекта камеры. По описанию лондонской критики, «декорация состоит из двух больших граненых зеркал, висящих под углом к сцене, так что в них отражается все происходящее, преломляясь, как в пробке графина или многократно увеличенном мушином глазе. Любая фигура, помещенная в основание угла, умножается от пола до авансцены; далее зритель обнаруживает, что смотрит на нее не только из положения лицом к лицу, но и сверху, с выгодной позиции кинокамеры, прикрепленной к птице или вертолету».

Пожалуй, Маринетти был первым, кто предложил использовать кино как часть театрального опыта. В сочинениях 1910–1914 годов он представлял себе театр как окончательный синтез всех искусств, который поглотит новейший вид искусства, кино. Кинематограф, несомненно, также предлагался в качестве составной части театра, поскольку Маринетти отдавал приоритет современным ему формам популярных развлечений, таким как варьете и кафешантан. (Он называл придуманный им всеобщий вид искусства «футуристическое варьете».) Тогда кинематограф считался низким искусством.

После Первой мировой войны подобные идеи возникали часто. В проекте тотального театра, созданного группой Баухауса в 1920-х годах (Гропиус, Пискатор и другие), кино занимает важное место. Мейерхольд настаивал на его использовании в театре, описывая свою программу как исполнение некогда «совершенно утопичных» предложений Вагнера «использовать все средства, имеющиеся в других видах искусства». Альбан Берг

специально обговорил условие, по которому в середине второго акта его оперы «Лулу» должен быть показан немой фильм на тот же сюжет. Использование кино в театре имеет длинную историю: «живые газеты» 1930-х, «эпический театр» и хеппенинги. Нынешний год отмечен введением киноэпизодов в театральные постановки. В двух успешных мюзиклах — лондонском «Шпион со мной» и нью-йоркском «Супермене», пародийных по тону, действие на сцене прерывается, и на опустившемся экране показывают подвиги героев поп-арта.

До сих пор использование кино в рамках живых театральных событий было довольно шаблонным. Оно нередко употреблялось как *документ*, подтверждающий или дублирующий события, происходящие на сцене (как в постановках Брехта в Восточном Берлине). Кроме того, оно использовалось в качестве галлюциногена; последние примеры — хеппенинги Боба Уитмана и новые программы в ночных клубах, «миксмедиа-дискотека» («Пластическая неизбежность» Энди Уорхола и Murray the K's World^[17]). С точки зрения театра интерполяция кино на театральные события в дальнейшем может быть расширена. Однако это будет упрощенным, однообразным использованием кино.

Когда Панофский писал свое эссе, он, возможно, не понимал, что на карту поставлено гораздо больше, чем «природа» специфических средств выражения в искусстве. Отношения между кино и театром включают в себя не просто статичное определение этих двух искусств, но и предвидение возможного хода их радикализации.

В настоящее время любая интересная эстетическая тенденция связана с «радикальным». Каждый художник волен задаться вопросом: в чем состоит *мой* радикализм, продиктованный *моими* дарованиями и темпераментом? Это не означает, что все современные художники верят в прогресс искусства. Радикальная позиция не обязательно устремлена в будущее.

Рассмотрим две главные радикальные позиции в современном искусстве. Сторонники одной выступают за стирание граней между жанрами; искусства в результате своего развития должны образовать единое целое, состоящее из множества различных видов деятельности, происходящих в одно и то же время — то есть обширную бихевиоральную магму, или «синестезию». Сторонники другой позиции выступают за сохранение и четкое разграничение разных видов искусства посредством усиления их отличительных признаков; живопись должна использовать только средства, принадлежащие живописи, музыка — только средства, принадлежащие музыке, романистика

— только принадлежащие романам, а не другим литературным формам, и т. д. Эти две позиции в некотором смысле непримиримы, если не считать того, что обе используются для поддержания вечного и современного запроса на окончательную форму искусства.

Искусство может быть предложено в качестве окончательного на том основании, что его считают самым точным или основным. Поэтому Шопенгауэр предположил, а Уолтер Патер заявил, что все искусства тяготеют к состоянию музыки. Не так давно положение о том, что все искусства стремятся к одному искусству, получило дальнейшее развитие со стороны энтузиастов кино. Их мнение основано на том, что кинематограф представляет собой очень точное и потенциально очень сложное сочетание музыки, литературы и образа.

Искусство может быть предложено в качестве окончательного также на основании того, что его считают самым общим, охватывающим множество ветвей искусства. Из этого исходит взгляд на будущее театра, которого придерживались Вагнер, Маринетти, Арто и Кейдж: все они рассматривали театр как тотальное искусство, потенциально определяя к нему на службу все виды искусства. В то время как идеи синестезии продолжают распространяться среди художников, скульпторов, архитекторов и композиторов, театр остается главным претендентом на роль обобщающего искусства. Согласно этой концепции, театр в этой роли должен охладить претензии кино. В то время как музыка, живопись, танец, кино и речь — все могут совместно существовать на «сцене», объект кинематографа способен только к увеличению размеров (множественные экраны, проекция 360° и т. д.), длительности или внутренней четкости и сложности. Театр способен быть чем угодно, всем чем угодно; кино же, в конце концов, способно быть только тем, что оно специфически (то есть кинематографически) есть.

В основе самых грандиозных апокалиптических ожиданий относительно судьбы обоих искусств лежит всеобщее предубеждение. В 1923 году Бела Балаж, предвосхитив основной тезис Маршалла Маклюэна, назвал кино провозвестником новой «визуальной культуры», которая вернет нас к нашим телам, особенно к лицам, утерявшим четкость, одушевленность и выразительность в результате многовекового воздействия «печати». В наше время наиболее интересные рассуждения о театре также воодушевлены предубеждением против литературы, против печатных изданий с их «культурой понятий».

Ни одно из определений театра и кино нельзя слепо принимать на веру, даже, казалось бы, самоочевидное

наблюдение, согласно которому и театр, и кино представляют собой временные виды искусства. В театре и кино, как и в музыке (но не в живописи), все *не представлено одновременно*. Однако сегодня наблюдаются значительные достижения, указывающие на вневременной аспект вышеуказанных форм. Привлекательность мультимедийных форм в театре наводит на мысль не только о более длительной и сложной «драме» (вроде оперы Вагнера), но также о более компактном театральном опыте, приближающемся к условиям живописи. Эту перспективу компактности рассматривает Маринетти, назвавший ее одновременностью, которая стала одним из ключевых понятий эстетики футуризма. В качестве конечного синтеза всех искусств театр в XX веке «должен использовать новые приспособления из области электричества и кино; тогда постановки смогут стать невероятно короткими, поскольку благодаря этим средствам театральный синтез может быть достигнут в кратчайший период времени, так как все составляющие части смогут быть представлены одновременно».

Представление об искусстве как об акте насилия, пронизавшее театр и кино, берет начало в эстетике футуризма и сюрреализма. С этой точки зрения главными текстами для театра выступают сочинения Арто, а для кино — два фильма Луиса Бунюэля: «Золотой век» и «Андалузский пес». (Более поздние примеры: ранние пьесы Ионеско, по меньшей мере как они были задуманы; «кино жестокости» Хичкока, Клузо, Франжу, Роберта Олдрича, Поланского; постановки Живого театра, некоторые неосинематические световые представления в экспериментальных театрах и дискотеках; звук у позднего Кейджа или Ла Монте Янга.) Отношением искусства с публикой, которую считают пассивной, инертной и пресыщенной, может быть только нападение. Искусство отождествляется с агрессией.

Какой бы понятной и полезной сегодня ни была эта теория искусства как нападения на публику (наряду с современным пониманием искусства как ритуала), ее по-прежнему следует ставить под вопрос, особенно в театре. Иначе она грозит превратиться в такую же условность, как и все остальные, и в результате, подобно всем театральным условностям, не столько бросить вызов безразличию публики, сколько его усилить. (Так, вагнеровская идеология тотального театра сыграла роль в усилении филистерства немецкой культуры.) Более того, глубину оскорбления можно честно оценить. В театре это означает не «выхолащивать» Арто. В сочинениях Арто выражено требование совершенно открытого сознания (то есть сознания «без кожи», беспощадного к себе), помощником или инструментом которого должен быть театр. Ни одна работа в театре еще до этого не

поднялась. Так, Питер Брук справедливо и честно опроверг мнение о том, что работа его труппы в стиле «Театра жестокости», увенчавшаяся знаменитой постановкой «Марат/Сад» — это настоящий театр Арто. Он заявил, что это театр Арто, но только в тривиальном смысле. (Тривиальном с точки зрения Арто, но не нашей.)

Некоторое время все полезные идеи в искусстве были чрезвычайно сложны. Взять, к примеру, идею о том, что все есть то, что есть, и ничто иное: живопись — это живопись, скульптура — это скульптура, поэзия — это поэзия, а не проза. Или еще одна идея: живопись может быть «литературной» или скульптурной, стихотворение может быть в прозе, театр может подражать кино и включать его в себя, кино может быть театральным.

Нам нужна новая идея. Возможно, она будет очень простой. Сумеет ли мы ее распознать?

1966

«Персона» Бергмана

Фильм Бергмана — это, несомненно, шедевр. Начиная с 1960 года, когда случился прорыв в новые формы повествования, постулируемые наиболее явственно (пусть и не с безупречным вкусом) в фильме «Прошлым летом в Мариенбаде», кинозрители продолжают знакомиться с умолчаниями и сложностью. Фантазия Рене впоследствии достигла новых высот в «Мюриэли», а в последнее время на экран вышло еще несколько фильмов, блистательных и довольно трудных для восприятия. Но это везение не освобождает любителей кинематографа от приветствий и одобрения такой оригинальной и триумфальной работы, как «Персона». Жаль, что по выходе на экраны в Нью-Йорке, Лондоне и Париже этот фильм в полной мере не получил заслуженного внимания.

Конечно, невнимание критиков можно объяснить скорее реакцией на авторство «Персоны», чем на сам фильм. Автора принято отождествлять с постоянством, с исключительно плодотворной карьерой, с невероятным по величине (так многим казалось) корпусом довольно легковесных, зачастую прекрасных (но не более) произведений; с щедрым, изобретательным, чувственным, но мелодраматическим талантом, которому будто присуща некая самоудовлетворенность и склонность к досадным проявлениям дурного вкуса в интеллектуальном смысле. От «северного Феллини» взыскательные кинозрители не ожидали действительно великого фильма, и трудно их за это корить. Но «Персона», счастливым образом, позволяет уйти от предвзятых суждений о режиссере фильма.

В остальном пренебрежительное отношение к «Персоне» можно приписать излишней чувствительности: фильм, как большинство недавних работ Бергмана, содержит, можно сказать, оскорбительный заряд личной боли. Это в высокой степени верно и по отношению к «Молчанию» — наиболее совершенному фильму, намного превосходящему сделанные до тех пор работы Бергмана. А «Персона» в большой мере продолжает темы и повторяет схематическую основу «Молчания». (Главные героини обоих фильмов — две женщины, связанные страстными и болезненными узами, причем у одной из них растет обделенный вниманием маленький сын. Оба фильма поднимают темы скандальной эротики, насилия и бессилия, здравомыслия и неразумности, речи и молчания, понятного и непонятного.) Новый фильм Бергмана отваживается на многое, во всяком случае, настолько же превосходя «Молчание» по эмоциональной

силе и по тонкости, насколько тот фильм превосходил прежние.

Это достижение создает своего рода эталон работы, безусловно «трудной». «Персона» вызывает тревогу, замешательство, приводит в уныние большинство кинозрителей — не меньше, чем в свое время «Прошлым летом в Мариенбаде». Или по крайней мере так можно предположить. Но, громоздя невозмутимость на равнодушие, критики избегают видеть в фильме что-то загадочное. Критики снисходительно замечают, что последний Бергман излишне тяжел. Некоторые добавляют, что на этот раз он преувеличивает настроение беспросветной мрачности. Здесь содержится намек на то, что в этом фильме он решил предпочесть искусству эстетство. Но и сложности, и отдача «Персоны» гораздо значительнее этих банальных замечаний.

Разумеется, эти сложности видны во всем — даже в отсутствии более содержательной полемики. Иначе почему так заметны все несоответствия и даже прямые искажения в отзывах критиков о том, что происходит в фильме? Как и «Мариенбад», «Персона» кажется вызывающе неясной. В фильме нет ничего общего с вмонтированными в повествование абстрактными воспоминаниями о замке, как у Рене; пространство и обстановка в «Персоне» антиромантичны, неприветливы, приземлены, клиничны (в каком-то смысле буквально) и буржуазны по современному. Но в этом фоне не меньше тайны. Действия и диалоги сбивают с толку, трудны для расшифровки, не вполне ясно, происходят ли некоторые сцены в прошлом, в настоящем или будущем, а некоторые образы принадлежат то ли реальности, то ли фантазии.

Обычный подход к фильму, представляющему сложности такого — уже знакомого — рода, состоит в том, чтобы считать его отличительные особенности несущественными и утверждать, что в действительности фильм образует единое целое. Обычно это означает определение действия фильма как происходящего только (или целиком) в ментальной сфере. Но такой подход, как мне кажется, лишь скрывает сложность. *Внутри* структуры того, что изображено, составные части продолжают быть связаны друг с другом способами, которые изначально подсказывают зрителю, будто некоторые события реалистичны, в то время как другие призрачны (будь то игра воображения, сон, галлюцинация или нашествие инопланетян). Причинно-следственные связи, справедливые для одной части фильма, оказываются отброшенными в другой; фильм представляет несколько в равной степени убедительных, но взаимно исключающих объяснений. Эти противоречивые внутренние отношения оказываются только

перемещены, нетронуты, но не примирены, если фильм целиком перенести на умозрительную плоскость. Я полагаю, что не слишком верно описывать «Персону» как целиком субъективный фильм — действие, происходящее в голове одного из героев, — так же, как (сейчас это ясно видно) был истолкован «Мариенбад», фильм, в котором пренебрежение к привычной хронологии и явно прочерченной границе между фантазией и реальностью едва ли было более провокационным, чем в «Персоне».

Но нет и никаких оснований искать в этом фильме объективное повествование, не принимая во внимание факта, что по всей «Персоне» разбросаны знаки, отменяющие друг друга. Даже самую искусную попытку выстроить единый правдоподобный сюжет фильма следует оставить, или он окажется противоречивым в основных деталях, образах и действиях. Менее искусная попытка приведет к плоскому, обедненному и не всегда точному пересказу бергмановского фильма, чем занимается большинство обозревателей и критиков.

Согласно этому пересказу, «Персона» — это психологическая камерная драма, излагающая хронику отношений между двумя женщинами. Одна из них — успешная актриса в возрасте около тридцати пяти, по имени Элисабет Фоглер (Лив Ульман), страдающая от таинственной душевной болезни, проявляющейся в основном в немоте и апатии, доходящей почти до неподвижности. Вторая — хорошенькая молоденькая медсестра лет двадцати пяти, которую зовут Альма (Бибби Андерсон); она ухаживает за Элисабет, сначала в больнице, затем в коттедже на побережье, который сдала им доктор-психиатр из больницы. Эта женщина — лечащий врач Элисабет и непосредственная руководительница Альмы. В ходе фильма, по единодушному мнению критиков, женщины мистическим образом обмениваются личностями. Более сильная на вид Альма становится слабее, постепенно принимая на себя проблемы и потерю ориентации своей пациентки, в то время как слабая женщина под властью отчаяния (или психоза) вновь обретает возможность говорить и возвращается к своей прежней жизни. (Мы не видим, завершился ли этот обмен и как он завершился. То, что показано в конце «Персоны», похоже на мучительно безвыходное положение. Хотя мелькнуло сообщение, что в фильме, незадолго до его выхода на экран, была краткая заключительная сцена, в которой Элисабет, которая кажется совершенно выздоровевшей, вновь появляется на сцене. Из этого, вероятно, зритель мог сделать заключение, что медсестра теперь не может говорить и несет бремя отчаяния Элисабет.)

Исходя из сконструированной таким образом версии,

наполовину «повествования» и наполовину «значения», критики предложили ряд дальнейших толкований. Некоторые рассматривают взаимодействие Элисабет и Альмы как иллюстрацию объективного закона, который периодически действует в людских делах; окончательная ответственность не лежит ни на одной из женщин. Иные утверждают осознанное пожирание невинной Альмы актрисой — и, таким образом, читают фильм как параболу хищности, демонической энергии актрисы, неотвратимого поглощения жизни в качестве сырья^[18]. Другие критики перешли к еще более общему плану, извлекая из «Персоны» диагноз современного диссоциативного расстройства личности, демонстрацию неизбежного фиаско доброжелательности и доверия и предсказуемо верный взгляд на такие вещи, как отчуждение в обществе, где правит богатство, как природа безумия, психиатрия и ее границы, американская война во Вьетнаме, западное наследие сексуальной вины и ужас холокоста. (Нередко критики заходят еще дальше, как Мишель Курно, несколько месяцев назад в *Le Nouvel Observateur* упрекнувший Бергмана в вульгарной дидактичности, которую сами критики и приписали ему.)

Но даже если вернуться к повествованию, я думаю, что в критике преобладает грубо упрощенная и искаженная оценка «Персоны». Действительно, Альма кажется все более неуверенной, более уязвимой, по ходу фильма она становится подвержена приступам истерии, жестокости, беспокойства, детской зависимости и (возможно) галлюцинациям. Действительно, Элисабет постепенно становится сильнее, то есть более активной, более реактивной; хотя перемены в ней едва заметны и практически до самого конца она отказывается говорить. Но все это едва ли равносильно «обмену» отличительными чертами и индивидуальностями, о которых бойко судят критики. И не установлено, как утверждает большинство критиков, что Альма, хотя и хочет болезненно отождествиться с актрисой, принимает дилеммы Элисабет, какими бы они ни были. (Они далеки от ясности.)

Моя личная точка зрения состоит в том, что не следует додумывать за автора. Возьмем, к примеру, сцену, которая начинается с внезапного появления мужчины средних лет в темных очках (Гуннар Бьёрнstrand) около коттеджа на берегу, где одиноко живут Элисабет и Альма. Мы видим, что он приближается к Альме, обращается к ней как к Элисабет и продолжает называть ее так, вопреки ее протестам, что он пытается обнять ее, несмотря на ее старания освободиться, что во время этой сцены бесстрастное лицо Элисабет находится не более

чем в нескольких дюймах от них, что Альма вдруг поддается его объятиям, говоря: «Да, я Элисабет» (Элисабет продолжает пристально наблюдать), — и ложится с ним в постель, уступая его настойчивым ласкам. Затем мы видим обеих женщин вместе (вскоре после этого?); они одни и ведут себя так, словно ничего не случилось. Этот эпизод можно рассматривать как возрастающее отождествление Альмы с Элисабет и оценивать степень того, как Альма учится (в действительности? в воображении?) быть Элисабет. В то время как Элисабет, вероятно, добровольно отказалась от жизни актрисы, став немой, Альма втянута в болезненный процесс превращения в Элисабет Фоглер, артистку, которой больше не существует. Все же мы не видим ничего, что оправдало бы описание этой сцены как реального события — чего-то случившегося в ходе развития сюжета на том же уровне «реальности», что и переезд этих двух женщин в прибрежный коттедж^[19]. Но мы не можем быть абсолютно уверены в том, что этого или чего-то подобного не случилось. (Но разве не в природе кинематографа придавать всем событиям, без указаний на противоположное, равную степень реальности: все, что показано на экране, существует здесь, в настоящее время?)

Сложность «Персоны» проистекает из того, что Бергман отказывается от явных знаков, позволяющих отличить фантазии от реальности, как это делает Бунюэль в «Дневной красавице». Бунюэль дает нам ключи, он хочет, чтобы зритель был в состоянии расшифровать фильм. Нехватку ключей у Бергмана следует истолковывать как его желание, чтобы фильм остался частично зашифрованным. Зритель может только следить за ходом повествования, но никогда не достигнет уверенности относительно действия фильма. Однако в той мере, в какой различие между фантазией и реальностью вообще значимо для понимания «Персоны», я могла бы утверждать, что многое из того, что происходит в прибрежном коттедже и около него, следует, скорее всего, понимать как фантазии Альмы (критики, как правило, так не считают). Первым свидетельством в пользу этого тезиса можно считать эпизод, который происходит вскоре после того, как женщины переезжают на побережье. Это кадры, на которых мы видим, что Элисабет входит в комнату Альмы и, приблизившись, гладит ее по волосам, после чего, на следующее утро, Альма, бледная, встревоженная, спрашивает у Элисабет: «Ты заходила ночью ко мне в комнату?» — и Элисабет, слегка недоуменно, с беспокойством отрицательно качает головой. Здесь, казалось бы, нет причины сомневаться в ответе Элисабет. У зрителя нет никаких свидетельств злонамеренного плана Элисабет подорвать уверенность Альмы в ее собственном

здоровье, как нет свидетельств, заставляющих усомниться в памяти Элисабет или в ее разумности в обычном смысле слова. Но если мое мнение верно, то можно упомянуть две «подсказки», относящиеся к началу фильма. Первая: в одном эпизоде Альма находится во власти галлюцинаций и, по-видимому, так будет продолжаться. Вторая: галлюцинации или видения будут появляться на экране в том же ритме, с той же претензией на объективную реальность, как что-то «реальное». (Однако в освещении нескольких эпизодов содержатся ключи, пожалуй, слишком сложные, чтобы описывать их здесь.) Принимая эти пункты во внимание, кажется весьма вероятным, что, во всяком случае, сцена с мужем Элисабет, как и еще несколько сцен, изображающих острый, похожий на транс, физический контакт этих двух женщин, отражают фантазии Альмы.

Но разобраться в том, что в «Персоне» фантазия, а что реальность (то есть отличить то, что Альма воображает, от того, что может быть воспринято как реально случившееся) — это небольшое достижение. Такие попытки тоже скоро начинают вводить в заблуждение, если не оказываются включенными в бóльшую проблему формы изображения или повествования, примененной в фильме. Как я уже говорила, «Персона» построена в соответствии с формой, которую нельзя свести к истории, скажем к истории отношений (пусть неоднозначных и неясных) между двумя женщинами, Элисабет и Альмой, пациенткой и медсестрой, звездой и инженеру, *alma* (душой) и *persona* (маской). Такое «сведение» к единой сюжетной линии означает в конечном счете сведение фильма Бергмана лишь к аспекту психологии. Нельзя сказать, что здесь нет психологического аспекта. Но чтобы понять «Персону», зритель должен выйти за пределы психологического подхода.

Это кажется обязательным, потому что Бергман позволяет зрителю интерпретировать немоту Элисабет по-разному — и как независимое от нее умственное расстройство, и как добровольное нравственное решение, ведущее либо к самоочищению, либо к самоубийству. Но какова бы ни была основа ее состояния, Бергман хочет увлечь зрителя еще глубже в сами обстоятельства, а не в причины. В «Персоне» немота — прежде всего факт определенной психической и нравственной силы, факт, который дает психическую и нравственную обусловленность «остального».

Я склонна придавать большое значение тому, что говорит психиатр Элисабет, прежде чем та едет вместе с Альмой в коттедж на берегу моря. Психиатр говорит, обращаясь к молчащей, сидящей с каменным лицом Элисабет, что она понимает ее случай. Она осознает: Элисабет хочет быть

искренней, не играть роль, не лгать, сделать так, чтобы внутреннее и внешнее пришло к согласию. И потому, отказавшись от самоубийства как решения, она решает умолкнуть. Психиатр заканчивает обращение к Элисабет, советуя ей жить и переживать свой опыт до конца, предсказывая, что актриса в итоге откажется от своей немоты и вернется в мир... Но даже если придавать этому разговору большое значение, было бы ошибкой считать его ключом к «Персоне»; даже если предположить, что слова психиатра вполне объясняют состояние Элисабет. (Возможно, доктор ошибается или упрощает дело.) Поместив этот разговор в самом начале фильма (даже раньше, чем доктор изложила Альме внешние симптомы состояния Элисабет, поручая ей этот случай) и никогда больше не возвращаясь к этому «объяснению», Бергман на самом деле и принимает во внимание психологию, и обходится без нее. Не исключая психологического объяснения, он отводит относительно меньшее место значимости *мотивов* актрисы в развитии действия.

«Персона» занимает положение за пределами психологии — и, в схожем смысле, за пределами эротизма. В фильме, разумеется, содержатся материалы эротического характера, такие как «визит» мужа Элисабет (он ложится с Альмой, в то время как Элисабет наблюдает за ними). Существует, прежде всего, связь между двумя женщинами, каковая, в своей лихорадочной близости, нежности, чистой страстности (что Альма признает словесно, жестом и в своих фантазиях), вряд ли может ослабнуть и предполагает мощную, хотя по большей части подавленную, сексуальную вовлеченность. Но на самом деле то, что может ощущаться как сексуальное, по большей части переходит в нечто по ту сторону сексуальности, даже по ту сторону эротизма. Самый откровенный эпизод в фильме — это сцена, в которой Альма, сидя на другом конце комнаты от Элисабет, рассказывает о случайной оргии на пляже. Альма рассказывает, испытывая замешательство, воскрешая в памяти и в то же время передавая свою стыдную тайну Элисабет как величайший подарок любви. Мощная сексуальная атмосфера создается исключительно под действием рассказа, без обращения к изображению (путем ретроспекции). Но эта сексуальность не имеет ничего общего с «настоящим» фильма и с отношениями между двумя женщинами. В этом смысле «Персона» представляет собой удивительную модификацию структуры «Молчания». В этом более раннем фильме любовь-ненависть двух сестер выступает как явно сексуальная энергия — в особенности чувства старшей сестры (Ингрид Тулин). В «Персоне» Бергман успешно развивает более интересную ситуацию, деликатно избегая возможного

сексуального подтекста в связи двух этих женщин. В этом явлены его удивительное мастерство, нравственная и психологическая уравновешенность. Поддерживая неопределенность (с психологической точки зрения) ситуации, Бергман не уклоняется от проблемы и не рисует ничего психологически недостоверного.

Преимущества неопределенности (и в то же время внутреннего правдоподобия) психологических аспектов «Персоны» в том, что Бергман, помимо повествования, может делать и многое другое. Вместо полноценного рассказа он демонстрирует *нечто*, в каком-то смысле более жестокое, в каком-то — более абстрактное: материал, объект. Функцией объекта или материала может быть как его неясность, сложность, так и легкость, с которой он поддается воплощению в определенное действие или сюжет.

В произведении, основанном на этих принципах, действие будет казаться прерывистым, пористым, пронизанным намеками на некое «отсутствие», на то, что нельзя сказать однозначно. Это не означает, что повествование утрачивает «смысл». Но означает, что смысл не обязательно связан с определенным сюжетом. Напротив, здесь существует возможность распространенного повествования, составленного из событий, которые не представлены (в полном виде), но тем не менее вероятно и даже скорее всего произошли. Продвижение такого повествования может определяться взаимоотношениями частей — например, скорее перестановками, чем простой реалистической (по большей части психологической) обусловленностью. Здесь может существовать то, что уместно назвать *возможным* сюжетом. Все же у критиков есть занятие лучше, чем выискивать сюжетную линию, как если бы автор — по неловкости, по ошибке, по легкомыслию или из-за отсутствия мастерства — скрыл ее. В подобных повествованиях это вопрос не запутанного, а уничтоженного (во всяком случае, частично) сюжета. Следует признать номинальную ценность этого намерения, осознанного художником или просто подразумеваемого в произведении, и уважать его.

Обратимся к вопросу об информации. Одна из тактик, поддерживающих традиционный нарратив, — это давать «полную» информацию (под этим я имею в виду все необходимое в соответствии с правилами актуальности «мира», предложенного нарративом), так что к концу просмотра или чтения опыт идеально совпадает с полным удовлетворением желания человека узнать и понять, что случилось и почему. (Это, разумеется, весьма манипулятивные поиски знания. Задача художника — убедить своих зрителей в том, что то, чего они не узнали в конце, они не

могут узнать и не должны заботиться о том, чтобы узнать.) Напротив, одна из характерных черт новых нарративов — это умышленный, рассчитанный отказ удовлетворить желание знать. Что произошло прошлым летом в Мариенбаде? Что случилось с девушкой в фильме «Приключение»? Куда направится Альма, одна сев в автобус в конце «Персоны»?

Стоит только предположить, что стремление к знанию может (хотя бы и частично) подлежать отмене, как испаряются классические представления о механизмах сюжета. От таких фильмов (или сравнимых с ними произведений художественной прозы) нельзя ждать, что они дополнят знакомое публике удовольствие от традиционного нарратива, скажем, будут «драматичными». Сначала может показаться, что сюжет остается, только подан под отклоняющимся, неудобным углом, что затрудняет видение. В действительности сюжета в прежнем смысле вовсе нет, особенность этих новых произведений заключается не в том, чтобы дразнить, а в том, чтобы откровенно вовлекать зрителя в другие темы, например в сам процесс узнавания и смотрения. (Выдающимся предшественником этой концепции нарратива был Флобер; постоянное использование второстепенной детали в описаниях в «Госпоже Бовари» — один из примеров указанного метода).

Результатом этого нового нарратива, следовательно, становится тенденция ухода от драматизации. Например, в «Путешествии в Италию» рассказывается, по видимости, история. Но эта история случается по ошибке. Зрители терзаются, так сказать, от ощущения утерянного или не существующего смысла, к которому нет доступа и у самого художника. Открытое признание собственного агностицизма художником может показаться легкомыслием или пренебрежением к зрителям. Антониони привел в ярость множество людей, сказав, что он и сам не знает, что случилось с пропавшей девушкой в «Приключении» — совершила ли она самоубийство или убежала. Но такое отношение следует воспринимать крайне серьезно. Когда художник заявляет, что «знает» не больше, чем зрители, он говорит, что все значения содержатся в самом произведении, что нет ничего «за его пределами». Таким произведениям, кажется, не хватает смысла или значения только до пределов, закрепленных отношением критиков, установленных как авторитетное мнение относительно нарративных искусств (как кинематографа, так и прозы); указанное значение содержится только в этом избытке «отношения» за пределами произведения — отношения к «реальному миру» или к «замыслу» художника. Но это в лучшем случае произвольное решение. Значение нарратива не

равнозначно парафразе ценностей, которые идеальный зритель связывает с эквивалентом «реальной жизни», или источником элементов сюжета, или отношением художника к этим элементам. Также значение (в фильме, художественной литературе или театре) не служит функцией определенного сюжета. Другие виды нарратива возможны наряду с основанными на повествовании, в котором основной проблемой является трактовка сюжетной линии и создание героев. Например, материал может рассматриваться как *тематический источник*, как одна из тех различных (и, возможно, согласованных) нарративных структур, которые выводятся из вариантов. Но неизбежно, что формальные полномочия подобных конструкций должны отличаться от тех, которые относятся к повествованию (или даже к нескольким параллельным повествованиям). Отличие, возможно, наиболее разительно проявится в трактовке времени.

Повествование вовлекает зрителя в то, что происходит, как заканчивается ситуация. Движение определенно линейное, хотя с поворотами и отклонениями. Один человек движется от А к В, затем с нетерпением ждет С, в то время как С (если любовная история достаточно хорошо разработана) вызывает интерес к D. Каждое звено этой цепи, можно сказать, упраздняет самое себя, сыграв свою роль. В противоположность этому, развитие нарратива «тема с вариациями» гораздо менее линейно. Линейное движение не может быть совершенно скрыто, поскольку опыт произведения оставляет событие во времени (во времени созерцания или прочтения). Но это продвижение может быть резко ослаблено конкурирующим действием в обратном направлении, которое, скажем, может принять форму повторяющихся, обращенных назад и перекрестных ссылок. Такое произведение склоняет к повторному обращению, к неоднократному просмотру. В идеале оно требует, чтобы зритель или читатель поставил себя одновременно в несколько различных позиций нарратива. Такое требование, характерное для нарратива «тема с вариациями», устраняет необходимость установления общепринятой хронологической схемы. Вместо этого время может появляться в виде бесконечного настоящего, или события могут принимать вид головоломки, делающей невозможным точное различие прошлого, настоящего и будущего. «Мариенбад» и «Бессмертная» Алена Роб-Грийе — убедительные примеры последнего метода. В «Персоне» Бергман использует смешанный подход. В то время как трактовка временной последовательности в фильме кажется приблизительно реалистической или хронологической, в начале и в конце фильма различие между «прежде» и «потом» стираются до неразличимости.

На мой взгляд, построение «Персоны» лучше всего описывать в терминах «вариации на тему». Тема здесь — двойничество; вариации — то, что следует из основных возможностей этой темы (на формальном и психологическом уровнях), таких как удвоение, перестановка, взаимообмен, единство, разделение и повторение. Действие не может быть пересказано однозначно. Правильно говорить о «Персоне» в терминах судеб двух героинь, Элисабет и Альмы, вовлеченных в отчаянную дуэль двух личностей. Но в равной степени можно рассматривать «Персону» как дуэль между двумя мифическими частями одной личности: порочной личности, которая действует (Элисабет), и наивной души (Альма), которая терпит неудачу, взаимодействуя с пороком.

Подтема двойничества — это противопоставление скрытой и явленной силы. Латинское слово *persona*, от которого происходит английское *person*, означает маску, личину, надеваемую актером. Быть персоной, следовательно, означает обладать маской, и в «Персоне» обе женщины носят маски. Маска Элисабет — это ее немота, маска Альмы — ее здоровье, ее оптимизм, ее нормальная жизнь (она обручена, ей нравится ее работа, и она хорошо с ней справляется, и т. д.). Но по ходу действия обе маски раскалываются.

Подвести итог этой драме, сказав, что насилие, которому актриса подвергает самое себя, перенаправлено на Альму, слишком просто. Насилие, ощущение ужаса и беспомощности, это, скорее, остаточный опыт сознания, подвергнутого тяжелому испытанию. Но Бергман использует это испытание как составной элемент своей главной темы, не ограничиваясь «историей» психического испытания двух женщин. И тема двойничества оказывается не в меньшей степени номинальной, нежели психологической идеей. Как я уже подчеркивала, Бергман утаивает довольно много информации относительно истории этих двух женщин, скрывая основные контуры их взаимоотношений, не раскрывая всего, что происходит между ними. Более того, он представляет рассуждения о способе изображения (статуса образа, мира, действия, самих средств кинематографа). «Персона» — это не только изображение двух действующих лиц, Альмы и Элисабет, в их взаимоотношениях, но и размышления о фильме, в котором о них идет речь.

Наиболее явственны эти размышления в начальном и заключительном эпизодах фильма, в которых Бергман пытается создать фильм как объект: конечный объект, выдуманный объект, хрупкий, непрочный объект, нечто существующее как в пространстве, так и во времени.

«Персона» начинается с темноты. Затем два световых пятна постепенно становятся ярче, и мы различаем, что это два электрода угольной дуги; после этого следует несколько вспышек. Затем идут быстро сменяющиеся кадры, которые едва можно опознать — сцены погони из фарсового немого фильма, эрегированный пенис, гвоздь, вбиваемый в ладонь; вид из глубины сцены: актриса в обильном гриме, произносящая слова в огнях рампы, перед темным залом (вскоре мы снова увидим этот образ и узнаем, что это Элисабет, играющая свою последнюю роль, Электру); самосожжение, совершаемое буддийским монахом в Южном Вьетнаме, мертвые тела в морге. Все эти образы мелькают очень быстро, по большей части слишком быстро, чтобы разглядеть их; но постепенно скорость снижается, словно приспособляясь к тому, чтобы зрителю было удобно смотреть. Мы видим худенького, нездорового на вид мальчика лет одиннадцати, лежащего навзничь под простыней на больничной койке у голой стены комнаты; сначала у зрителя возникает ассоциация с только что показанными трупами. Но мальчик шевелится, неловко сбрасывает простыню, поворачивается на живот, надевает большие очки в круглой оправе, берет книгу и начинает читать. Затем мы видим перед ним нечеткое, расплывчатое пятно, очень бледное, которое постепенно становится увеличенным, но не вполне различимым изображением прекрасного женского лица. Медленно, неуверенно мальчик протягивает руку и начинает гладить изображение. (Поверхность, которой он касается, наводит на мысль о киноэкране, но еще и о портрете и зеркале.)

Кто этот мальчик? Большинство считает, что это сын Элисабет, потому что впоследствии мы узнаем, что у нее есть сын (фотографию которого, присланную мужем ей в больницу, она разрывает на кусочки), и потому что они думают, будто лицо на экране — это лицо Элисабет. На самом деле это не так. Это нечеткое (явно преднамеренно) изображение Бергман делает похожим то на лицо Элисабет, то на лицо Альмы. Хотя бы по этой причине, кажется, нетрудно определить, кто этот мальчик. Но, скорее, от нас не ждут, что мы узнаем, кто он.

Так или иначе, мальчика не будет видно до тех пор, пока в конце фильма очень кратко, после того как действие закончено, не совершится дополнительный монтаж отрывочных изображений, последнее из которых — мальчик, с нежностью тянущийся к огромному расплывчатому изображению женского лица. Затем Бергман обрывает кадр с помощью раскаленной угольной дуги кинопроектора, показывая как бы в обратном направлении явление, открывающее фильм. Электроды начинают

тускнеть, свет медленно гаснет. Фильм как бы умирает на наших глазах. Он умирает как объект или вещь, заявляя, что использован и, таким образом, фактически не зависит от воли своего создателя.

Любое мнение, которое отвергает как второстепенное или не учитывает начало и окончание «Персоны», не относится к фильму, который сделал Бергман. Далекая от внешней или вычурной, структура «Персоны», по-моему, представляет собой основную формулировку идеи эстетической рефлексии, которая проходит сквозь весь фильм. Элемент саморефлексии в «Персоне» — это все что угодно, только не случайная проблема, добавленная к драматическому действию. Прежде всего это наиболее ясное утверждение на формальном уровне темы двойничества или, на психологическом уровне, удвоения, темы взаимодействия Альмы и Элисабет. Формальное «двойничество» в «Персоне» — это самое подробное развитие темы двойничества, которую предоставляет материал фильма.

Возможно, самый потрясающий эпизод, в котором формальный и психологический отклик темы двойничества проявляется наиболее явно, — это длинное описание Альмой материнства Элисабет и ее отношения к сыну. Этот монолог повторяется дважды во всей полноте, причем в первый раз показано, как Элисабет слушает, а второй раз, как Альма говорит. Эти эпизоды заканчиваются впечатляюще, крупным планом двойного или составного лица, которое наполовину принадлежит Элисабет и наполовину Альме.

Здесь Бергман подчеркивает парадоксальную проекцию фильма — а именно то, что фильм все время создает иллюзию вуайеристского подхода к нетронутой действительности, нейтральный взгляд на вещи как таковые. То, что снято, в каком-то смысле всегда представляет собой «документ». Но современные создатели фильмов все чаще и чаще показывают процесс самого «смотрения», демонстрируют основы или свидетельства нескольких различных путей видения одной и той же вещи, которые зритель может воспринимать одновременно или последовательно.

Бергман с удивительной оригинальностью использует эту идею в «Персоне», хотя замысел вообще оказывается знакомым. В способах, которыми Бергман достигает саморефлексии, самоизучения и, в конце концов, самопоглощения, мы узнаём не причуду, а выражение устоявшейся тенденции. Поскольку именно в этой тенденции мы различаем начало такого «формалистского» интереса к природе и парадоксам самой среды, высвобождающегося, когда характерные для XIX века формальные

структуры сюжета и героев (с допущением гораздо менее сложной действительности, чем предусмотрено современным сознанием) были «понижены в должности». Ведь то, что несколько снисходительно называют сверхутопченным самосознанием в современном искусстве, ведущим к своего рода «самопоеданию», можно воспринимать, в менее критичном ключе, как высвобождение новой мысленной и чувственной энергии.

Это, на мой взгляд, проекция под видом знакомой темы, которая определяет с помощью изменившегося положения камеры различие между традиционным и новым кино. В эстетике традиционных фильмов камера пыталась остаться незамеченной, «стереть» себя перед зрелищем, ею созданным. В противоположность этому, новое кино можно узнать, как заметил Пазолини, по тому, что «ощущается присутствие камеры». (Излишне говорить, что новое кино не ограничивается фильмами последнего десятилетия. Можно сослаться хотя бы на двух предшественников, вспомнить фильм Вертова «Человек с киноаппаратом» [1929], с его игрой — в стиле Пиранделло — на контрасте между фильмом как физическим объектом и фильмом как живым изображением, и фильм «Ведьмы» Беньямина Кристенсена [1921] с его внезапными переходами от вымысла к журналистской документалистике.) Но Бергман расширяет критерий Пазолини, внедряя в сознание зрителя ощущение присутствия фильма как объекта. Это происходит не только в начале и в конце, но и в середине «Персоны», когда изображение испуганного лица Альмы покрывается трещинами, словно зеркало, а затем сгорает. Когда непосредственно вслед за этим начинается следующий эпизод (как будто ничего не произошло), зритель получает не только неизгладимое остаточное изображение боли Альмы, но и ощущение дополнительного потрясения, формально-магическое восприятие фильма, как если бы он разрушился под тяжестью таких глубоких страданий и затем, так сказать, был волшебным образом воссоздан.

Намерение Бергмана в начале и в конце «Персоны» и в этой ужасной цезуре посреди фильма совершенно отлично и даже романтическим образом противостоит брехтовскому стремлению *отстранить* зрителей путем введения постоянных намеков на то, что они, зрители, смотрят спектакль. Бергмана, кажется, лишь в малой степени занимает мысль, что для зрителей может быть полезно напоминание о том, что они видят фильм (артефакт, нечто сделанное), а не реальность. Скорее, он утверждает сложность того, что может быть представлено, заявляет, что глубокое, твердое знание чего бы то ни было в конце концов оказывается разрушительным. Герой бергмановских фильмов,

который воспринимает что-то очень напряженно, в конце концов уничтожает то, что знает, расходует это и вынужден идти дальше, переходить к другим вещам.

Принцип интенсивности, лежащий в основании бергмановской чувствительности, определяет особые способы, в которых он использует новые нарративные формы. Живость Годара, интеллектуальная невинность «Жюля и Джима», лиризм фильма «Перед революцией» Бертолуччи и «Старта» Ежи Сколимовского находятся вне сферы его интересов. Работы Бергмана отличает медлительность, неспешность движения, напоминающая тяжеловесность Флобера. В результате — мучительно немодулированная особенность «Персоны» (а до нее «Молчания»), особенность, весьма поверхностно определяемая как пессимизм. Не то, что Бергман пессимистично относится к жизни и к ситуации человека — словно это вопрос определенного мнения, — но, скорее, его чувствительность, когда он не изменяет ей, обладает всего одним измерением: глубиной, в которой тонет сознание. Если сохранение личности требует защиты целостности масок, а правда относительно человека всегда означает снятие маски, разбивание маски, тогда правда о жизни в целом разрушает видимость — за которой оказывается абсолютная жестокость.

Сюда, я думаю, следует поместить условно политические аллюзии в «Персоне». Аллюзии Бергмана к Вьетнаму и к шести миллионам жертв холокоста совершенно отличны от отсылок к войне в Алжире, Вьетнаму или Китаю в фильмах Годара. В отличие от Годара Бергман-режиссер не ориентирован исторически или тематически. Когда Элисабет смотрит сюжет новостной передачи по телевизору о самосожжении сайгонского монаха или разглядывает известную фотографию маленького мальчика из варшавского гетто, которого ведут на смерть, для Бергмана это прежде всего образы тотального насилия, неприкрытой жестокости. Они появляются в «Персоне» скорее как картины того, что не может быть объято в воображении или усвоено, нежели как основание для моральных или политических раздумий. По своей функции эти образы не отличаются от более ранних кадров ладони человека, в которую вбивают гвоздь, или тел неизвестных в морге. История или политика выступает в «Персоне» лишь в виде чистого насилия. Бергман использует насилие «эстетически» — в отличие от обычной леволиберальной пропаганды.

Тема «Персоны» — это насилие духа. Если обе женщины применяют насилие друг к другу, о каждой из них можно сказать, что она, во всяком случае, сама подверглась страшному насилию.

В финальной параллели к этой теме насилию оказывается подвергнут сам фильм — возникая и исчезая в хаосе «кинематографа» и фильма как объекта.

Фильм Бергмана, глубоко печальный, моментами пугающий, связан с ужасом распада личности: вот Альма выкрикивает в лицо Элисабет: «Я — это не ты!» И это отражает дополнительный ужас кражи (вольной или невольной, остается неясным) личности, что мифически интерпретируется как вампиризм: мы видим, как Элисабет целует Альму в шею, как в какую-то минуту Альма сосет кровь Элисабет. Разумеется, тема вампирского обмена личностной сущностью не обязательно должна трактоваться как роман ужасов. Вспомните совершенно другую эмоциональную окраску подобного материала в «Священном источнике» Генри Джеймса. Самое явное различие между трактовками Джеймса и Бергмана состоит в степени ощущения изображенного страдания. Ведь вся их неоспоримо неприятная аура, весь вампирский обмен между героями в поздней повести Джеймса представлен как частично добровольный и, каким-то неясным образом, справедливый. Бергман безжалостно отмечает царство справедливости (в котором герои получают то, что «заслуживают»). Зритель не оснащен знанием об истинных нравственных позициях Элисабет и Альмы; их затруднительное положение воспринимается как данность, а не как результат некоей понятной нам предшествующей ситуации; господствует отчаяние, при котором всякое понятие о свободе выбора представляется неуместным. Зрителю представлен ряд актов принуждения и устремлений, в которых обе женщины терпят неудачу, поочередно демонстрируя «силу» и «слабость».

Но, пожалуй, основное различие между трактовками этой темы у Бергмана и Джеймса вызвано их противоположной позицией по отношению к языку. Пока длятся рассуждения в повести Джеймса, характер личности остается неизменным. Непрерывность языка перекидывает мост через бездну утраты личности, погружения ее в абсолютное отчаяние. Но в «Персоне» именно язык — его непрерывность — поставлен под вопрос. (Бергман — более современный художник, а кино — естественное пристанище для тех, кто языку не доверяет, это настоящий проводник серьезнейших подозрений современного искусства в отношении «слова». Подобно тому как очищение языка стало специфической задачей модернистских поэтов и прозаиков, таких как Стайн, Беккет и Роб-Грийе, большая часть нового кино стала проводником желания продемонстрировать бесполезность и двуличность языка.) Эта тема уже появлялась в «Молчании», с его непостижимым языком, к которому прибегает сестра-

переводчица, которая не может объясниться со старым служителем гостиницы, когда в конце фильма умирает в пустом отеле в вымышленном городе, где ночью по улицам проходят танки. Но в «Молчании» Бергман не выходит за рамки довольно банальной темы «невозможности коммуникации» для погруженной в боль души и «молчания» заброшенности и смерти. В «Персоне» тема тяжести и несостоятельности языка развивается гораздо более сложным образом.

По форме «Персона», в сущности, монолог. Кроме Альмы в фильме присутствуют только два говорящих персонажа: психиатр и муж Элисабет; оба появляются очень ненадолго. Большую часть фильма мы видим двух женщин, одних, на побережье — и только одна из них, Альма, говорит, говорит робко, но постоянно. Поскольку актриса отказывается от говорения, как от скверны, появляется медсестра, чтобы продемонстрировать безвредность и полезность речи. Хотя вербализация мира, в котором действует Альма, всегда таит нечто опасное, вначале это исключительно благородный акт, задуманный ради пациентки. Молчание актрисы становится провокацией, искушением, ловушкой. Бергман развивает ситуацию, напоминающую одноактную пьесу Стриндберга «Кто сильнее», дуэль двух героинь, одна из которых агрессивно молчит. И, как в пьесе Стриндберга, та, что говорит, «расплескивает» свою душу и оказывается слабее той, что сохраняет молчание. Потому что характер этого молчания постоянно меняется, становясь все более мощным: немая женщина продолжает меняться. Любое проявление Альмы — доверчивая привязанность, зависть, враждебность — сводится на нет непрекращающимся молчанием Элисабет.

Альму предает и сама речь. Язык представлен как инструмент обмана и жестокости (звучание последних известий, неприятное письмо Элисабет психиатру, которое Альма прочла); как инструмент разоблачения (разъяснения психиатра относительно причин того, почему Элисабет «избрала» молчание; безжалостно обрисованная Альмой тайна материнства Элисабет); как инструмент саморазоблачения (исповедь Альмы по поводу случайной оргии на берегу) и как искусство и неискренность (строки из «Электры», которые произносит Элисабет на сцене, прежде чем неожиданно замолкнуть, радиопостановка, которую Альма включает в больничной палате Элисабет, что вызывает улыбку актрисы). «Персона» демонстрирует отсутствие подходящего языка, языка подлинно цельного. Все, что остается, это язык с лакунами, соответствующий повествованию, которое изобилует пробелами в «истолковании». В «Персоне» это «речевое отсутствие» становится мощнее слов: у того, кто не критически

верит словам, самообладание и уверенность в себе оборачивается мучительной истерикой.

Как раз в этом явлен самый мощный мотив обмена. Актриса своим молчанием создает вакуум. Медсестра, разговаривая, попадает в него, чем истощает себя. Страдая от головокружения, начавшегося из-за отсутствия общего языка, Альма просит Элисабет просто повторить бессмысленные слова и фразы, которые та говорит ей. Но все время, проведенное на побережье, несмотря на весь такт, на лесть и, наконец, на неистовые мольбы Альмы, Элисабет отказывается (упорно? жестоко? беспомощно?) говорить. Лишь дважды она отступает от своей линии. Один раз, когда Альма в ярости грозит выплеснуть на нее кипяток, Элисабет в испуге отступает к стене и кричит: «Прекрати!» Альма ощущает себя победительницей; добившись своего, она ставит посуду на место. Но Элисабет снова замолкает, вплоть до самого конца фильма — здесь временная последовательность не определена, — и лишь в кратком эпизоде в голой больничной палате, когда Альма склоняется над кроватью Элисабет, уговаривая актрису сказать хоть слово, Элисабет бесстрастно выполняет ее просьбу. Слово, которое она произносит — «ничего».

Бергмановская трактовка темы языка в «Персоне» также вызывает желание сравнить его с фильмами Годара, в частности с фильмом «Две или три вещи, которые я знаю о ней» (сцена в кафе). Другой пример — киноновелла «Предвидение, или Какой будет любовь в 2000 году» из недавнего фильма «Древнейшая профессия в мире», антиутопии, в которой наш мир, экстраполированный в будущее, управляется системой *specialization intégrale*^[20]; в этом мире существуют проститутки двух родов, одни — представительницы физической любви (*gestes sans paroles*), другие — сентиментальной (*paroles sans gestes*^[21]). В сравнении с бергмановским нарративным контекстом метод научной фантастики, который Годар избрал для выбранной темы, дает ему возможность как большей абстракции, так и решения проблемы (разъединения языка и любви, духа и тела), поставленной в фильме весьма абстрактно и «эстетски». В конце «Предвидения» «разговаривающая» проститутка учится заниматься любовью, а косная речь межпланетного путешественника становится правильной; четыре обесцвеченных потока сливаются в полноцветный. Метод «Персоны» более сложен и менее абстрактен. Здесь нет счастливой развязки. В завершение фильма маска и личность, речь и молчание, действующее лицо и «душа» остаются разделенными — хотя паразитически, даже вампирически, они показаны в переплетении.

«Возможно, это правда, что человеку приходится выбирать между этикой и эстетикой, однако правда и то, что независимо от выбора в конце пути он неизбежно столкнется с тем, что прежде было отвергнуто. Ибо в мизансцену должно быть включено само определение условий человеческого существования».

В последние годы творчество Годара обсуждается с бóльшей страстью, чем творчество всех остальных современных кинорежиссеров. Хотя он справедливо претендует на звание величайшего из режиссеров — исключая Бressона, — активно работающих в современном кинематографе, его фильмы нередко раздражают и разочаровывают интеллигентную публику и даже представляются ей невыносимыми. Фильмы Годара пока не стали классикой и не названы шедеврами — подобно лучшим работам Эйзенштейна, Гриффита, Ганса, Дрейера, Ланга, Пабста, Ренуара, Виго, Уэллса и других или, если взять недавние примеры, подобно «Приключению» (*L'Avventura*) и «Жюлю и Джиму» (*Jules et Jim*). То есть его произведения пока не признаны нетленными, бессмертными и безусловно (и единственно) «прекрасными». Они сохраняют юношескую способность оскорблять, казаться «уродливыми», безответственными, поверхностными, претенциозными и пустыми. Создатели кино и зрители до сих пор учатся на фильмах Годара, до сих пор спорят с ними.

Тем временем Годару (отчасти из-за того, что каждые несколько месяцев он выпускает новый фильм) с легкостью удается избегать опасностей культурной канонизации — расширяя прежние проблемы, отказываясь от прежних решений или усложняя их, оскорбляя старых поклонников и приобретая столько же новых. Его тринадцатый фильм, «Две или три вещи, которые я знаю о ней» (*Deux ou Trois Choses que je sais d'elle*, 1966), пожалуй, самый аскетичный и сложный из всех его работ. Его четырнадцатый фильм «Китаянка» (*La Chinoise*, 1967), впервые показанный в Париже прошлым летом, в сентябре завоевал на Венецианском фестивале специальный приз жюри. Однако Годар тогда не приехал из Парижа, чтобы получить свою первую премию на крупном кинофестивале, поскольку только что приступил к съемкам следующего фильма «Уик-энд», показанного в Париже в январе следующего года.

На данный момент Годаром снято и выпущено пятнадцать художественных фильмов. Первым был знаменитый «На

последнем дыхании» (*A Bout de Suffle*), вышедший в 1959 году. Затем появились:

- «Маленький солдат» (*Le Petit Soldat*, 1960);
- «Женщина есть женщина» (*Une Femme est une Femme*, 1961);
- «Жить своей жизнью» (*Vivre sa Vie*, 1962);
- «Карабинеры» (*Les Carabiniers*, 1963);
- «Презрение» (*Le Mépris*, 1963);
- «Банда аутсайдеров» (*Bande à Part*, 1964);
- «Замужняя женщина» (*Une Femme Mariée*, 1964);
- «Альфавиль» (*Alphaville*, 1965);
- «Безумный Пьеро» (*Pierrot le Fou*, 1965);
- «Мужское-женское» (*Masculin Féminin*, 1966);
- «Сделано в США» (*Made in U.S.A.*, 1966).

Плюс последние три, о которых я уже упоминала. Кроме того, между 1954 и 1959 годом им были сняты пять короткометражек, из которых наибольший интерес представляют «Шарлотта и ее Жюль» (*Charlotte et son Jules*) и «История воды» (*Une Histoire d'Eau*), а также несколько «киноновелл». Первая из них, «Лень» (*La Paresse*), представляет собой один из эпизодов фильма «Семь смертных грехов» (*Les Sept Péchés Capitaux*, 1961); последние три сняты в 1967 году: «Предвидение» из фильма «Древнейшая профессия в мире» (*Le Plus Vieux Métier du Monde*); затем одна из частей совместного фильма «Далеко от Вьетнама», выпущенного Крисом Маркером; и наконец, эпизод из еще не вышедшего итало-французского «Евангелия-70»^[22]. На удивление много, с учетом того, что родившийся в 1930 году Годар снимал свои фильмы в сфере коммерческой киноиндустрии. Очень жаль, что многие из этих фильмов вообще не демонстрировались в Соединенных Штатах (среди них «Безумный Пьеро» и «Две или три вещи»), никогда не предлагались для артхаусного просмотра (к примеру, «Маленький солдат» и «Карабинеры»), за исключением крайне редких и непродолжительных показов в Нью-Йорке. Хотя, конечно, не все фильмы одинаково хороши, эти пробелы существенны. Творчество Годара — в отличие от творчества большинства кинорежиссеров, художественное развитие которых носит гораздо менее личностный и экспериментальный характер, — заслуживает и в конечном счете требует знакомства с ним во всей его полноте. Один из наиболее современных аспектов мастерства Годара состоит в том, что конечная оценка каждого из его фильмов зависит от места этого фильма в более обширном предприятии, в труде всей его жизни. В некотором смысле каждый фильм — это фрагмент, который, в силу стилистической

целостности творчества Годара, проливает свет на остальные.

В самом деле, практически нельзя назвать ни одного другого кинорежиссера, кроме Брессона, который, подобно Годару, бесспорно и бескомпромиссно делал бы *только* авторские фильмы. (Сравним Годара с некоторыми из самых талантливых его современников: Рене после возвышенной «Мюриэль» опустил до фильма «Война окончена» (*La Guerre est Finie*), Трюффо после «Жюля и Джима» снял «Сладкую кожу» (*La Peau Douce*); для каждого из них это была всего лишь четвертая картина.) То, что Годар, бесспорно, стал самым влиятельным режиссером своего поколения, объясняется его отказом изменить свою восприимчивость, при этом оставаясь совершенно непредсказуемым. Зритель идет на новый фильм Брессона с твердой уверенностью в том, что получит наслаждение от нового шедевра. На фильм Годара он идет с готовностью увидеть некий результат, который может оказаться «хаотичным», — «незавершенное произведение», не позволяющее с легкостью им восхититься. Вот качества, сделавшие Годара культурным героем, в отличие от Брессона (а также, подобно Брессону, одним из крупнейших художников своего времени): безмерная энергия, безоглядная готовность идти на риск и редкое умение работать в сфере корпоративного, в высшей степени коммерциализированного искусства.

Однако Годар не просто бунтарь-интеллектуал. Он умышленный «разрушитель» кинематографа — разумеется, не первый, но, несомненно, самый упорный и последовательный. Его подход к установленным правилам киносъемки, например к незаметному монтажу, постоянству точки зрения и четкости сюжетной линии, можно сравнить с отказом Шёнберга от тональной музыки, преобладавшей в 1910-х годах, когда в его творчестве наступил атональный период, или с вызовом кубистов, который они бросили освященным веками правилам живописи: реалистичности изображения и трехмерности живописного пространства.

Великие культурные герои нашего времени обладают двумя качествами: все они показательно аскетичны и все они великие ниспровергатели. Однако эта общая черта сочетается с двумя разными, хотя и равно убедительными установками по отношению к «культуре». Одни, подобно Дюшану, Витгенштейну и Кейджу, совмещают искусство с презрением к высокой культуре и прошлому или по меньшей мере занимают ироническую позицию неведения или непонимания. Другие — подобно Джойсу, Пикассо, Стравинскому и Годару — демонстрируют огромную тягу к культуре (скорее, к отбросам культуры, чем к музейным

святыням); они жадно роются в культуре, утверждая, что их искусству ничто не чуждо.

На этом уровне тяга к культуре рождает произведения, представляющие собой нечто вроде субъективно составленного компендиума: это произведения невольно энциклопедичные, напоминающие антологию, формально и тематически эклектичные, отмеченные стремительной сменой стилей и форм. Таким образом, самым поразительным в творчестве Годара являются его бесстрашные попытки гибридизации. Небрежная смена тональностей, тем и методов повествования предлагает зрителю нечто вроде смеси, состоящей из Брехта, Роб-Грийе, Джина Келли, Франсиса Понжа, Гертруды Стайн, Дэвида Рисмена, Оруэлла, Роберта Раушенберга, Булеза, Раймонда Чандлера, Гегеля и рок-н-ролла. В его творчестве технические приемы литературы, театра, живописи и телевидения свободно перемешиваются с остроумными, дерзкими аллюзиями на историю кино. Эти составляющие нередко выглядят противоречивыми — когда, например, прием, заимствованный из живописи и поэзии авангарда, который Ричард Рауд называет «повествовательным методом коллажа»^[23], сочетается со скупой, жесткой неореалистической эстетикой телевидения (сравнить интервью, снятые прямым крупным планом, в «Замужней женщине», «Мужском-женском» и «Двух или трех вещах»), или когда Годар откровенно использует стилизованные визуальные композиции (например, повторяющиеся синие и красные тона в фильмах «Женщина есть женщина», «Презрение», «Безумный Пьеро», «Китайка» и «Уик-энд»), одновременно стремясь к импровизации и непрерывному поиску «естественных» проявлений личности под беспристрастным взглядом камеры. Однако какими бы раздражающими ни были эти смешения в принципе, результаты, которых добивается Годар, оказываются весьма гармоничными, пластически и этически привлекательными и пробуждающими эмоции.

Сила годаровских фильмов в их нарочито рефлексивном — точнее, рефлексивном — аспекте. Его творчество представляет собой впечатляющие раздумья о *возможностях* кино. Как я замечала выше, Годар — это первая сознательно деструктивная фигура в истории кино. Иными словами, Годар, вероятно, — первый крупный режиссер, снимающий коммерческое кино, преследуя при этом явно критические цели. «Я остался тем же критиком, каким был всегда, работая в „Кайе дю синема“, — заявил он (Годар регулярно писал для этого журнала в 1956–1959 годах и до сих пор эпизодически сотрудничает с ним). — Единственное различие состоит в том, что прежде я писал свои

критические работы, а теперь снимаю их». Однажды он назвал картину «Маленький солдат» «самокритикой»; пожалуй, это слово применимо ко всем фильмам Годара.

В фильмах Годара повествование от первого лица и тонкие, нередко юмористичные размышления о кино как средстве выражения служат не личной прихотью художника, а проявлением прочно установившейся в искусстве тенденции все больше осознавать себя и ссылаться на себя. Как и всякая важная совокупность работ в каноне современной культуры, фильмы Годара просто таковы, каковы они есть, но в качестве событий они подталкивают зрителя пересмотреть значение и возможности той формы искусства, примерами которой они выступают; они представляют собой не только произведения искусства, но и метахудожественную деятельность, направленную на реорганизацию восприимчивости аудитории. Подобная тенденция не только не вызывает у меня никакого сожаления, но я считаю, что будущее кинематографа как искусства связано с этим направлением. Однако метод, благодаря которому кино в конце XX века остается серьезным искусством, становясь все более критичным и сосредоточенным на себе, тем не менее допускает множество вариантов. Метод Годара весьма далек от торжественных, полностью осознанных, самоуничижительных построений великого фильма Бергмана «Персона». Действия Годара гораздо более легкомысленны, игривы, нередко остроумны, временами небрежны, а порой и просто глупы. Как любой одаренный спорщик (Бергман к таковым не относится), Годар не боится упрощений. Эта упрощенность многих произведений Годара выражает как некую щедрость по отношению к зрителям, так и агрессию против них; а отчасти просто становится результатом чрезмерной живости восприятия.

Стилистику, которую Годар привносит в кинематографическую среду, пренебрежительно называют «литературной». Обыкновенно под этим подразумевают чрезмерную озабоченность идеями, концептуализацию в ущерб чувственной целостности и эмоциональной выразительности, то есть склонность (вероятно, нечто вроде дурного вкуса) нарушать изначальное единство данной формы искусства, вводя в нее чуждые элементы, — так, Эрика Сати обвиняли в том, что он сочиняет литературную музыку, а Рене Магритта в том, что он пишет литературные картины. То, что Годар, в отличие от всех предшествующих режиссеров, смело взялся за задачу представить или воплотить абстрактные идеи, не вызывает сомнений. В некоторых фильмах даже появляются приглашенные интеллектуалы: вымышленный персонаж сталкивается с

реальным философом (героиня фильма «Жить своей жизнью» расспрашивает в кафе Бриса Парена о языке и искренности; в «Китайке» девушка-маоистка спорит в поезде с Фрэнсисом Джинсоном об этике терроризма); критик и кинорежиссер произносит философский монолог (в «Замужней женщине» пылкий, склонный к эпатажу Роже Ленар рассуждает об интеллекте); крупная фигура в истории кино получает возможность подновить свой несколько потускневший образ (Фриц Ланг собственной персоной, человек из хора, безымянный персонаж, рассуждающий в «Презрении» о немецкой поэзии, Гомере, кинематографе и порядочности). Многие из героев Годара афористично рассуждают вслух или вовлекают своих друзей в обсуждение таких тем, как различие между правыми и левыми, природа кино, тайна языка и духовный вакуум, скрывающийся за удовольствиями потребительского общества. Мало того, фильмы Годара не только перегружены идеями, многие из его персонажей выставляют свою образованность напоказ. Действительно, создается впечатление, что с помощью многочисленных упоминаний книг и писательских имен, цитат и длинных отрывков из литературных произведений, разбросанных по всем его фильмам, Годар вовлекается в бесконечный поединок с самим фактом существования литературы, с которой он пытается в какой-то мере покончить, включив литературу и писателей в свои фильмы. К тому же, помимо изначального использования в качестве кинематографического объекта, литература интересует Годара как средство возрождения кино и его альтернатива. В интервью и собственных критических работах Годар подчеркивает, что литература, в отличие от кино, «с самого начала существует как искусство». Однако он также указывает на огромное сходство этих двух искусств: «Мы, писатели и кинорежиссеры, в отличие от музыкантов и художников, обречены на исследование мира, реальности».

Рассматривая кино прежде всего как исследование, Годар исключает любое четкое разграничение «литературного» и «визуального» (или кинематического) исследования. Если фильм, по лаконичному определению Годара, — это «анализ» того или иного явления «с помощью образов и звуков», ничто не мешает нам сделать литературу предметом кинематографического анализа. На аргумент, что подобный материал — по меньшей мере в таком объеме — чужд кинематографу, Годар, несомненно, ответил бы, что книги и другие средства культурного познания являются частью мира и, следовательно, могут фигурировать в фильмах. Действительно, поместив в одну плоскость тот факт, что люди читают, думают и всерьез ходят в кино, и факт, что они

плачут, бегают и занимаются любовью, Годар открыл новый источник лиризма и пафоса в кинематографе: в книжности, в подлинной страсти к культуре, в интеллектуальной неискушенности, в страданиях человека, задыхающегося в собственных мыслях. (Пример оригинального обращения Годара к знакомой теме, к поэтике неотесанности, неграмотности — двенадцатиминутный эпизод «Карабинеров», где солдаты распаковывают свои трофеи: почтовые открытки.) Его мысль заключается в том, что в принципе не существует неприемлемого материала. Требуется только, чтобы литература, как и все другое, действительно обратилось в материал. Для этого вполне подойдут литературные отрывки, осколки литературы. Чтобы кино могло поглотить литературу, последнюю нужно разобрать или произвольно разделить на части; тогда Годар сможет присвоить порцию интеллектуального «содержания» любой книги (художественной или нет), заимствовать из публичной сферы культуры любой контрастный тон голоса (благородный или вульгарный), мгновенно поставить любой диагноз современной болезни, тематически актуальной для его повествования, независимо от того, насколько тот расходится с психологическими возможностями или умственными способностями его героев.

Таким образом, хотя фильмы Годара в некотором смысле можно назвать «литературными», ясно, что в основе его альянса с литературой лежат совсем другие интересы, чем те, что связывали прежних режиссеров-экспериментаторов с авангардистской литературой их времени. Если Годар и завидует литературе, то не столько ее формальным инновациям, осуществленным в XX веке, сколько ее тяжелой ноше — способности к открытому формированию идей, присущей прозаическим литературным формам. Какие бы идеи относительно формальных инноваций в кино Годар ни почерпнул при чтении Фолкнера, Беккета или Маяковского, явно выраженный литературный вкус (его собственный?), присутствующий в его фильмах, служит преимущественно средством обретения более публичного голоса или выработки более общих суждений. В то время как авангардистская традиция в кинематографе в основном сводилась к «поэтическим» фильмам (вроде тех, что в 1920–1930-х годах делали сюрреалисты, вдохновленные освобождением современной поэзии от повествовательного нарратива и последовательного изложения, наряду с возможностью прямой презентации и чувственных, поливалентных ассоциаций идей и образов), Годар создал, в сущности, антипоэтическое кино, основной литературной

моделью которого служит прозаическое эссе. Он даже заявил: «Я считаю себя писателем-эссеистом. Я пишу эссе в форме романов или романы в форме эссе».

Заметим, что здесь Годар не проводит различия между романом и фильмом, — в некотором смысле так оно и есть, ибо кинематограф отягощен традицией романа; к тому же Годара подстегивает пример современного романа^[24]. «Я нашел идею романа, — бормочет герой „Безумного Пьеро“, отчасти в насмешку над собой подражая голосу Мишеля Симона. — Описывать не жизнь людей, а просто жизнь, жизнь саму по себе. То, что между людьми, пространство... звук и цвет... Должен быть способ это сделать; Джойс пытался, но надо, надо... сделать лучше». Наверняка, Годар говорит здесь от своего лица как режиссер, и, кажется, он уверен, что кино может сделать то, чего не может литература; при этом неспособность литературы отчасти объясняется менее благоприятной *критической* ситуацией, в которой находится любое значительное литературное произведение. Я уже говорила, что творчество Годара сознательно разрушает прежние кинематографические условности. И эта задача по разрушению выполняется с напором человека, работающего в том виде искусства, который представляется ему молодым, стоящим на пороге величайших достижений, а не в конце пути. Годар считает разрушение старых правил конструктивным — по контрасту с общепризнанными взглядами на судьбу литературы. Как он писал, «литературные критики часто превозносят такие произведения, как „Улисс“ и „Конец игры“, потому что они исчерпывают определенный жанр, захлопывают перед ним двери. Однако в кино мы хвалим те произведения, которые *открывают* двери».

Связь с образцами, предложенными литературой, проливает свет на значительную часть истории кино. Кинематограф, который в силу его двойственного статуса поддерживают и финансируют и как массовое развлечение, и как вид искусства, остается последним бастионом ценностей литературы и театра XIX века даже для тех, кто способен понимать и даже получать удовольствие от таких модернистских романов, как «Улисс», «Между актов», «Неназываемый», «Голый завтрак» и «Бледный огонь», от разрушительно лишенных драматизма драм Беккета и Пинтера, а также от хеппенингов. Как правило, критики Годара утверждают, что его сюжеты недраматичны, произвольны, а часто и вовсе бессвязны, что его фильмы эмоционально холодны и статичны — если не считать суетливых, бессмысленных движений, — перегружены не поддающимися драматизации и невнятные идеями. Его хулители не понимают, что Годар

намеренно не стремится к действиям, в отсутствии которых его упрекают. Поначалу зрители принимают резкие монтажные переходы в фильме «На последнем дыхании» за признак непрофессионализма или упорного презрения к самоочевидным правилам техники съемки; на самом деле ощущения, будто камера случайно замерла на несколько секунд и вновь пришла в движение, Годар упорно добивался в монтажной, вырезая куски из совершенно ровных кинокадров. (Если посмотреть «На последнем дыхании» сегодня, то прежде заметные «несовершенства» монтажа и странности съемки переносной камерой почти незаметны, так часто подражают этой технике сейчас.) Таким же намеренным выглядит пренебрежение Годара к формальным условностям киноповествования, основанным на романе XIX века: причинно-следственная цепь событий, кульминационные сцены, логическая развязка. Несколько лет назад на Каннском кинофестивале Годар поспорил с Жоржем Франжю, одним из самых талантливых и признанных французских режиссеров старшего поколения. «Но наверняка, мсье Годар, — говорят, в отчаянии воскликнул Ф., — вы хотя бы признаете, что в ваших фильмах должны быть начало, середина и конец». — «Разумеется, — ответил Годар, — но не обязательно в таком порядке».

Беспечность Годара представляется мне вполне оправданной. Однако меня искренне удивляет, что кинорежиссеры, вовсю используя тот факт, что «показанное» (или услышанное) в фильме неизбежно происходит *в настоящем*, до сих пор не осознали, что повествование не обязательно должно сводиться к форме романа. Как я уже указывала, до сих пор единственной альтернативой был полный разрыв с формальными структурами художественной прозы, отказ от «сюжета» и «действующих лиц». Эта альтернатива, используемая только в некоммерческом кино, получила свое воплощение в «абстрактных» или «поэтических» фильмах, построенных на ассоциации образов. В отличие от них метод Годара остается нарративным, хотя и лишенным реалистичности и опоры на психологическое объяснение, которое обычно связывают с серьезным романом. Из-за того, что фильмы Годара не столько порывают с условностями художественной прозы, лежащей в основе главной кинематографической традиции, сколько видоизменяют их, они поражают многих зрителей гораздо больше, чем откровенно «поэтические» или «абстрактные» фильмы официального кинематографического авангарда.

Таким образом, обычно критика фильмов Годара бывает вызвана именно присутствием, а не отсутствием «сюжета». Какими бы нелепыми ни казались его сюжеты многим людям,

было бы неверно назвать фильмы Годара бессюжетными, как, например, фильм Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом», два немых фильма Бунюэля («Золотой век» и «Андалузский пес») или фильм Кеннета Энгера «Восход Скорпиона», в которых режиссеры полностью отказались от сюжетной линии как повествовательной основы. Как и в большинстве художественных фильмов, в картинах Годара показаны взаимосвязанные группы вымышленных героев, помещенных в узнаваемую постоянную среду, в данном случае обычно в современную городскую (Париж). Но несмотря на то, что последовательность событий в фильмах Годара предполагает внятный сюжет, она не выстраивается в логическую схему; зрителю показывают сюжетную линию, которая частью вычеркнута или удалена (структурный эквивалент резкого монтажного перехода). Пренебрегая традиционным правилом романа объяснять вещи настолько, насколько это необходимо, Годар предлагает упрощенные причины, а нередко просто оставляет их без объяснения; действия героев часто непонятны и не образуют последовательности; время от времени сам диалог неразборчив. (В других фильмах, например в «Путешествии в Италию» Росселини или «Мюриэль» Алена Рене, также используется «нереалистичная» система повествования с делением сюжета на отдельные элементы, однако Годар, единственный кинорежиссер, создавший множество подобных фильмов, предложил больше разнообразных путей «абстрагирования» от якобы реалистичного повествования, чем все другие режиссеры. Важно также проводить различие между разными видами абстрагирования, например между систематично «неопределенным» сюжетом «Персоны» Бергмана и «дискретными» сюжетами фильмов Годара.)

Хотя нарративные средства Годара заимствованы скорее из литературы, чем из кинематографа (по меньшей мере в своих высказываниях и интервью он никогда не ссылается на авангардистское прошлое кинематографа, зато нередко упоминает в качестве образцов произведения Джойса, Пруста и Фолкнера), он никогда не пытался и вряд ли попытается в будущем экранизировать какое-либо серьезное произведение современной литературы, разрушившей традиционную форму романа. Напротив, подобно многим кинорежиссерам, Годар предпочитает посредственный и даже слабый литературный материал, чтобы с ним было легче работать и трансформировать в ходе постановки. «В сущности, я не любитель рассказывать истории, — писал Годар, несколько упрощая вопрос. — Я предпочитаю использовать нечто вроде канвы, вышивая по ней собственные идеи. Но обычно мне нужна история. Шаблонная

история подходит не хуже, а возможно, даже лучше». Так, Годар безжалостно называет роман Альберто Моравиа «Полуденный призрак», легший в основу его блестящего «Презрения», «книгой, полной старомодных сантиментов, которую приятно почитать в дороге. Но именно из таких романов получаются лучшие фильмы». Хотя картина Годара достаточно близка к роману Моравиа, обычно его фильмы имеют отдаленное отношение к литературному источнику. (Более типичным примером служит «Мужское-женское», в котором почти не проглядывается связь с рассказами Мопассана «Подруга Поля» и «Знак», откуда Годар черпал вдохновение.)

Независимо от близости фильма к тексту оригинала, большинство романов, выбранных Годаром в качестве точки отсчета, — это истории с крепким сюжетом и напряженным действием. Особенно нравится ему американский китч: фильм «Сделано в США» основан на романе Ричарда Старка «Взломщик», «Безумный Пьеро» — на книге Лайонела Уайта «Одержимость», «Банда аутсайдеров» — на «Золоте дураков» Долорес Хитченс. Годар обращается к популярной американской традиции нарратива как к плодотворной и прочной основе для собственных антинарративных предпочтений. «Американцы умеют хорошо рассказывать истории, французы нет. Флобер и Пруст не умели рассказывать, они делали что-то другое». Хотя «что-то другое» и есть цель устремлений Годара, он понял, что удобнее начинать с незатейливого повествования. Намек на эту стратегию содержится в памятном посвящении, предпосланном фильму «На последнем дыхании»: «Посвящается „Монограм пикчерс“». (В первоначальной версии фильм «На последнем дыхании» шел вообще без титров, и первым кадрам предшествовало только это краткое приветствие самым производительным поставщикам малобюджетных боевиков в 1940-х — начале 1950-х годов.) В данном случае Годар не был дерзок или непочтителен, разве что чуть-чуть. Мелодрама — неотъемлемая часть его сюжета. Вспомним детективные расследования в «Альфавиле», выдержанные в стиле комиксов; романтику гангстерских фильмов в «Банде аутсайдеров», «На последнем дыхании» и «Сделано в США»; атмосферу шпионского триллера в «Маленьком солдате» и «Безумном Пьеро». Мелодрама, со свойственными ей преувеличениями, прямолинейностью и непрозрачностью «действия», предоставляет основу для усиления реалистических приемов серьезного киноповествования и выхода за их пределы, однако не обрекает фильм на явную эзотерику (как это было с сюрреалистическими фильмами). Адаптируя знакомый второразрядный, банальный материал — распространенные мифы

о насилии и сексе, — Годар получает значительную свободу в «абстрагировании», не упуская случая привлечь поклонников коммерческого кино.

То, что материал такого рода пригоден для абстрагирования — и даже содержит в себе его зародыш, — прекрасно показал Луи Фейад, один из первых великих кинорежиссеров, работавших с низким жанром криминальных сериалов («Фантомас», «Вампиры», «Жюдекс», «Ти Минь»). Эти сериалы (лучшие из которых были сделаны между 1913 и 1916 годом), как и второсортные литературные модели, легшие в их основу, мало соответствуют общепринятым критериям правдоподобия. Пренебрегая психологией, интерес к которой уже замечен в фильмах Гриффита и Демилля, повествование населено взаимозаменяемыми персонажами и настолько изобилует случайностями, что следить за развитием событий можно только в самых общих чертах. Однако судить о фильме следует не по этим критериям. В сериалах Фейада привлекают формальные и эмоциональные достоинства, вызванные соприкосновением реалистичного и в высшей степени невероятного. Реализм его фильмов относится только к изображению на экране (Фейад был одним из первых европейских кинорежиссеров, широко применявшим натурные съемки); остальное неправдоподобно: необузданность поступков, вписанных в это физическое пространство, бешеный ритм, формальная симметрия и повторяемость действий. В фильмах Фейада, как и в некоторых ранних фильмах Ланга и Хичкока, режиссер доводит мелодраматическое повествование до абсурда, так что действие начинает походить на галлюцинацию. Конечно, подобный перевод реалистического материала в логику фантазии требует щедрого использования эллипсиса. При доминировании временных и пространственных моделей, а также абстрактных ритмов действия, само действие неизбежно становится «туманным». С одной стороны, у подобных фильмов, разумеется, есть сюжет — в самом прямом смысле слова, так как они изобилуют действием. Но, с другой стороны, к тому, что касается последовательности, логичности и окончательной внятности событий, сюжет вообще не имеет никакого отношения. Утрата пространственных текстовых вставок в некоторых фильмах Фейада, сохранившихся в единственном экземпляре, почти не имеет значения, как не имеет значения восхитительная непроницаемость сценариев «Глубокого сна» Говарда Хокса и «Целуй меня насмерть» Роберта Олдрича. Подобные киноповествования обладают эстетической и эмоциональной ценностью как раз благодаря своей непонятности; точно так же «непрозрачность» некоторых поэтов (Малларме,

Реймона Русселя, Уоллеса Стивенса, Уильяма Эмпсона) — это важное техническое средство пробуждения и соединения нужных эмоций, установления иных уровней и элементов «смысла». Непрозрачность сюжетов Годара (в этом направлении особо выделяется фильм «Сделано в США») не менее функциональна, это часть программы по абстрагированию его материала.

В то же время Годар, независимо от материала, сохраняет живость своих упрощенческих литературных и кинематографических моделей. Даже когда он использует нарративные приемы романов в стиле «нуар» и голливудских триллеров, преобразуя их в абстрактные элементы, он реагирует на их свободную чувственную энергию и вводит некоторые из них в свои произведения. В результате большинство его фильмов оставляет впечатление скорости, временами граничащей с поспешностью. Темперамент Фейада представляется более строптивым. В пределах нескольких весьма ограниченных тем (таких как изобретательность, беспощадность, физическая ловкость) фильмы Фейада демонстрируют неисчерпаемое число формальных вариаций. Поэтому его выбор формы сериала с открытым концом полностью оправдан. После двадцати серий «Вампиров», почти семи часов просмотра, становится ясно, что подвиги великолепной Мусидоры и шайки бандитов в масках под ее началом не требуют завершения, как и тонко выверенная борьба сверхпреступника и сверхдетектива в «Жюдексе». Ритм событий, установленный Фейадом, подчинен бесконечным повторениям и украшениям, подобно долго лелеемым сексуальным фантазиям. Фильмы Годара разворачиваются в абсолютно другом ритме; им не хватает единства фантазии, наряду с навязчивой серьезностью и бесконечными, несколько механистичными повторами.

Эти различия, возможно, объясняются тем, что галлюцинаторное, абсурдное, абстрагированное, наполненное действием повествование, являясь главным ресурсом для Годара, не контролирует форму его фильмов, как это было у Фейада. Хотя мелодрама остается на одном конце художественных средств Годара, на другом возникают ресурсы факта. Импульсивный, отстраненный тон мелодрамы контрастирует с серьезностью и сдержанным негодованием социального разоблачения (обратите внимание на постоянно всплывающую тему проституции, которая возникает в самом первом фильме Годара, короткометражной «Кокетке» (*Une Femme Coquette*, 1955), и вновь всплывает в фильмах «Жить своей жизнью», «Замужняя женщина», «Две или три вещи» и «Предчувствие») и даже с более холодным тоном прямой документальности и квазисоциологии (в фильмах

«Мужское-женское», «Две или три вещи», «Китайка»).

Хотя Годар и заигрывал с идеей сериала, как в конце «Банды аутсайдеров» (где обещан так и не снятый сиквел, рассказывающий о дальнейших приключениях героя и героини в Латинской Америке), так и в общей концепции «Альфавиля» (задуманного как последнее приключение французского героя сериалов Лемми Кошена), его фильмы нельзя с уверенностью отнести к одному жанру. Открытый конец годаровских фильмов означает не гиперэксплуатацию какого-либо жанра, как в картинах Фейада, но последовательное развертывание разных жанров. Контртемой к суматошной деятельности героев Годара служит явно выраженное неудовлетворение границами или стереотипами «действий». Так, в «Безумном Пьеро» движущая сила сюжета — скука и пресыщенность Марианны. В какую-то минуту она произносит прямо в камеру: «Оставим роман Жюль Верна и вернемся к *roman policier*^[25] со стрельбой и всем остальным». В фильме «Женщина есть женщина» Альфредо, которого играет Бельмондо, и Анжела в исполнении Анны Карины говорят, что хотели бы стать Джином Келли и Сид Чарисс в голливудском мюзикле с хореографией Майкла Кидда. Паула Нельсон в начале фильма «Сделано в США» замечает: «Уже кровь и тайна. Мне кажется, я в фильме Уолта Диснея с Хамфри Богартом в главной роли». Эта ремарка показывает, до какой степени «Сделано в США» — это одновременно фильм политический и аполитичный. То, что герои Годара время от времени выглядят из «действия», чтобы поместить себя в качестве актеров в фильм, лишь отчасти шутка Годара-режиссера; это прежде всего ироничное опровержение приверженности какому-либо одному жанру или способу рассмотрения действия.

Если организующий принцип фильмов Фейада — это сериальное повторение и заикленность на развитии сюжета, то организующий принцип Годара — соседство противоположных элементов непредсказуемой продолжительности и ясности. В то время как в работах Фейада искусство неявно воспринимается как удовлетворение и продолжение фантазии, работы Годара подразумевают совсем иную функцию искусства: функцию чувственного и интеллектуального сдвига. Каждый из годаровских фильмов образует единство, разрушающее себя; разьединенное единство (по выражению Сартра).

Вместо повествования, объединенного логической последовательностью событий («сюжетом») и постоянным тоном (комическим, серьезным, бесстрастным, сновидческим или каким-нибудь еще), нарратив годаровских фильмов регулярно разрушается или делится на части бессвязностью событий или

резким изменением тона и уровня дискурса. События возникают перед зрителем то как части одного сюжета, то как последовательность независимых картин.

Самый очевидный способ, которым Годар сегментирует разворачивающуюся последовательность повествования — это откровенная театрализация части своего материала, пренебрегающая распространенным предрассудком, согласно которому театральные средства выражения несовместимы с кинематографическими. Традиции голливудского мюзикла, в котором сюжет прерывается пением и выступлениями на сцене, вдохновили Годара на замысел фильма «Женщина есть женщина», танец втроем в кафе из «Банды аутсайдеров», ряд песен и пародию на протест против войны во Вьетнаме в «Безумном Пьеро», поющий телефон из «Уик-энда». Другим образом, конечно, послужил нереалистичный дидактический театр Брехта. Один из аспектов следования Брехту — особый стиль построения небольших политических представлений: домашний политический спектакль против агрессии во Вьетнаме в «Китайке»; разговор двух операторов любительской радиостанции, которым открывается фильм «Две или три вещи». Однако более глубокое влияние Брехта чувствуется в использовании Годаром тех формальных средств, которые призваны помешать привычному развитию сюжета или усложнить эмоциональную вовлеченность зрителя. Одним из подобных средств нужно признать заявления в камеру от лица кого-то из действующих лиц во многих фильмах, особенно в «Двух или трех вещах», «Сделано в США» и «Китайке». («Нужно говорить так, как будто ты цитируешь», — говорит Марина Влади в начале «Двух или трех вещей», цитируя Брехта: «Актеры должны цитировать».) Другой расхожий технический прием, заимствованный у Брехта, — расчленение кинематографического повествования на ряд коротких сегментов. Помимо этого, в фильме «Жить своей жизнью» Годар предваряет каждую сцену кратким сообщением о том, что последует далее. Действие «Карabinieri» разбито на короткие брутальные отрывки, предваряемые длинными титрами, большинство из которых — открытки, отправленные домой Улиссом и Микеланджело; титры написаны от руки, и то, что из-за этого их труднее прочесть, как бы приглашает к чтению. Другое, более простое средство — довольно произвольная разбивка действия на пронумерованные эпизоды; например, когда в «Мужском-женском» вслед за составом исполнителей объявляется, что фильм состоит из «пятнадцати отдельных действий» (*quinze faits précis*). И самый незначительный прием — ироническое псевдоколичественное утверждение по тому или

иному поведению. В «Замужней женщине» маленький сын Шарлот в коротком монологе объясняет, как сделать что-то ровно за десять шагов; в «Безумном Пьеро» голос Фердинанда объявляет в начале эпизода: «Восьмая глава. Мы пересекаем Францию». Другой пример: само название фильма «Две или три вещи, которые я знаю о ней», где речь идет о женщине, о которой в Париже наверняка известно больше, чем две-три вещи. Вдобавок к этим тропам «риторики дезориентации» Годар использует множество специфически сенсорных приемов, служащих целям дробления кинематографического нарратива. Действительно, большая часть знакомых нам элементов визуальной и акустической стилистики Годара — рваный монтаж, использование нестыкующихся кадров, очень коротких кадров, чередование кадров, снятых на солнце, с затемненными кадрами, контрапункт искусственных образов (знаков, картин, афиш, почтовых открыток, плакатов), прерывистая музыка — используется именно с этой целью.

Помимо общей стратегии «театра», в использовании Годаром разъединяющих принципов поражает то, как он обходится с идеями. Разумеется, в фильмах Годара нет систематического изложения идей, как могло бы быть в книге. Это не входит в его замысел. В отличие от роли идей в театре Брехта, в фильмах Годара они всего лишь формальные элементы, средства сенсорной и эмоциональной стимуляции. Во всяком случае, они дробят повествование не меньше, чем указывают на «смысл» действия и определяют его. Нередко идеи, выраженные массивом слов, располагаются по касательной к действию. Размышления Нана об искренности и языке в фильме «Жить своей жизнью», наблюдения Бруно относительно предмета истины и действия в «Маленьком солдате», ясное самосознание Шарлот в «Замужней женщине» и Жюльет в «Двух или трех вещах», удивительная склонность Лемми Кошена к тонким литературным аллюзиям в «Альфавиле» в действительности никак не связаны с душевным складом этих персонажей. (Пожалуй, единственный рефлексирующий герой Годара, размышляющий в рамках своего «характера» — это Фердинанд в «Безумном Пьеро».) Хотя у Годара дискурс фильма постоянно открыт идеям, последние представляют собой лишь один из элементов нарративной формы, которая устанавливает намеренно двусмысленное, открытое, несерьезное отношение *всех* частей к общей схеме.

Любовь Годара к интерполяции литературных «текстов» в действие, о которой я уже упоминала — один из основных вариантов присутствия идей в его фильмах. Среди множества примеров: девушка, читающая стихи Маяковского перед расстрелом в «Карабинерах»; отрывок из рассказа Эдгара По,

звучащий в предпоследнем эпизоде «Жить своей жизнью»; строки из Данте, Гёльдерлина и Брехта, которые Ланг цитирует в «Презрении»; речь Сен-Жюста, произнесенная персонажем, одетым, как Сен-Жюст, в фильме «Уик-энд»; фрагмент из «Истории искусства» Эли Фора, который читает Фердинанд своей дочери в «Безумном Пьеро»; строки из «Ромео и Джульетты» во французском переводе, которые диктует учительница английского языка в «Банде аутсайдеров»; сцена из «Береники» Расина, которую разыгрывают Шарлот и ее любовник в «Замужней женщине»; цитата из Фрица Ланга, которую читает вслух Камилла в «Презрении»; цитаты из Мао, которые произносит член Фронта национального освобождения в «Маленьком солдате»; антифональное чтение из красной книжечки в «Китайке». Перед началом декламации обычно кто-то делает объявление или берет книгу и зачитывает отрывок вслух. Но иногда эти внятные сигналы, возвещающие пришествие текста, отсутствуют, как это происходит с выдержками из романа «Бувар и Пекюше»^[26], которыми обмениваются два посетителя кафе в «Двух или трех вещах», или с длинным отрывком из «Смерти в кредит»^[27], который произносит служанка («мадам Селин») в «Замужней женщине». (Текст, обычно литературный, может выступать как фильм: отрывок из «Жанны д'Арк» Дрейера, который Нана смотрит в «Жить своей жизнью», или минутный эпизод из фильма, снятого Годаром в Швеции и считающегося пародией на «Тишину» Бергмана, который Поль с двумя девушками смотрит в «Мужском-женском».) Эти тексты вводят в действие психологически диссонирующие элементы; они способствуют ритмическому разнообразию (временно замедляя действие); прерывают действие и предлагают к нему комментарий; они также меняют и распространяют точку зрения, предложенную в фильме. Зритель почти неизбежно впадает в заблуждение, если просто воспринимает эти тексты как мнения героев фильма или образцы некоей унифицированной точки зрения — вероятно, близкой режиссеру, — которая пропагандируется в фильме. Скорее всего, речь идет об обратном. С помощью «идей» или «текстов» нарративы в фильмах Годара стремятся поглотить представленные ими точки зрения. Этому правилу подчиняются даже политические идеи, представленные в картинах Годара — отчасти марксистские, отчасти анархические, в каноническом стиле послевоенной французской интеллигенции.

Подобно идеям, отчасти служащим разделительной чертой, фрагменты культуры, включенные в фильмы Годара, в какой-то мере представляют собой мистификацию и средство преломления эмоциональной энергии. (К примеру, в «Маленьком солдате»,

когда Бруно на первом свидании с Вероникой говорит, что она напоминает ему героиню Жироду, а затем рассуждает о том, какие у нее глаза — серые, как у Ренуара, или серые, как у Веласкеса, — главный импульс этих замечаний в том, что зритель не может их проверить.) Годар неизбежно затрагивает тему вырождения культуры, наиболее полно сформулированную в «Презрении», где возникает фигура американского продюсера с его книжечкой изречений. При перегруженности фильмов Годара реквизитом высокой культуры, пожалуй, представляется неизбежным, что он должен предложить проект освобождения от культурного бремени — подобно Фердинанду из «Безумного Пьеро», который отказался от парижской жизни ради романтического путешествия на юг с одной лишь книжкой старых комиксов в руках. В картине «Уик-энд» Годар противопоставляет мелкому варварству городских буржуа, выехавших за город на своем автомобиле, возможность очистительного насилия со стороны впавших в варварство юнцов в образе хипповатой армии освобождения, бродящей по городам и весям; их главные развлечения — созерцание, грабеж, джаз и каннибализм.

Тема освобождения от бремени культуры наиболее полно и иронично рассматривается в «Китайке». В одном из эпизодов молодые сторонники культурной революции освобождают свои полки от всех книг кроме красной книжечки. В другом коротком эпизоде мы сначала видим школьную доску с аккуратно написанными именами нескольких десятков выдающихся представителей западной культуры, от Платона до Шекспира и Сартра. Одно за другим их задумчиво стирают, последним — Брехта. Пятеро прокитайски настроенных студентов, живущих вместе, хотят иметь только одну точку зрения, точку зрения председателя Мао. Однако Годар показывает, никого не оскорбляя, насколько призрачны и далеки от реальности эти мечты (и как они привлекательны). Ибо при всем радикализме сам Годар, вероятно, по-прежнему привержен другой культурной революции — нашей, — получая удовольствие от того, что художник-мыслитель имеет возможность придерживаться множества точек зрения по любому поводу.

На средства, используемые Годаром для того, чтобы сдвинуть точку зрения в фильме, можно взглянуть и по-иному: как на возможность перейти к позитивной стратегии, перекрыть множество голосов, чтобы эффективно навести мосты между повествованием от первого и третьего лица. Так, «Альфавиль» открывается тремя образцами речи от первого лица: сначала вступительным словом самого Годара за кадром; затем заявлением компьютера-диктатора «Альфа-60», и лишь потом

звучит обычный голос тайного агента, который говорит сам с собой, мрачно направляя свою большую машину в город будущего. Вместо того — или вдобавок к тому — чтобы использовать «названия» между эпизодами в качестве нарративных знаков (примеры: «Жить своей жизнью», «Замужняя женщина»), Годар теперь предпочитает вводить в свои фильмы повествующий голос. Этот голос может принадлежать главному герою: размышления Бруно в «Маленьком солдате», подтекст свободных ассоциаций Шарлот в «Замужней женщине», комментарии Поля в «Мужском-женском». Это могут быть замечания кинорежиссера, как в «Банде аутсайдеров» и в эпизоде «Великий Мошенник» (*Le Grand Escroc*) в фильме «Самые красивые мошенничества на свете» (1963). Интереснее всего то, что иногда звучат одновременно два голоса, как в фильме «Две или три вещи», на протяжении которого Годар (шепотом) и героиня комментируют действие. В «Банде аутсайдеров» вводится понятие нарративного интеллекта, который может «открыть скобки» действия и непосредственно обратиться к зрителям, объясняя, что чувствуют сейчас на самом деле Франц, Одиль и Артю; рассказчик может иронически комментировать действие, вмешиваться в него или в сам факт кинопросмотра. (Через пятнадцать минут после начала фильма Годар за камерой произносит: «Для тех, кто опоздал: краткое содержание предшествующих событий...») Таким образом, в фильме появляются два конкурирующих времени: время действия на экране и время размышлений рассказчика о том, что он там видит; это в некотором смысле позволяет свободно переходить от повествования от первого лица к презентации действия от третьего лица и обратно.

Хотя голос рассказчика уже играл важную роль в некоторых ранних работах Годара (например, в виртуозном комическом монологе, предшествующем фильму «На последнем дыхании», и в «Истории воды»), режиссер продолжает расширять и усложнять задачу устного повествования, достигая утонченности «Двух или трех вещей», когда он за кадром называет имя актрисы, исполняющей главную роль, Марины Влади, и объясняет, кого она будет играть. Подобная процедура, несомненно, призвана подчеркнуть рефлексивный, адресованный самому себе аспект годаровских фильмов, ибо конечным нарративным присутствием является сам факт кино. Отсюда следует, что ради достижения истины кинематографическую среду нужно вынудить к раскрытию перед зрителем. Приемы, с помощью которых Годар это делает, колеблются от часто звучащих непосредственно во время действия шутливых ремарок актеров «в сторону» (то есть

адресованных зрителю) до показа неудачных дублей — в фильме «Женщина есть женщина» Анна Карина невнятно произносит свою реплику, затем спрашивает, все ли в порядке, и повторяет ее. В самом начале «Карабинеров» слышится чье-то покашливание и какой-то шум, затем указания, быть может, обращенные к композитору или звукооператору на съемочной площадке. В «Китайке» Годар дает знать, что это кино, время от времени показывая на экране хлопушку и крича «Стоп!» Раулю Кутару, оператору этого и многих других его фильмов, сидящему за камерой. И тут же в голове у зрителя возникает образ ассистента, державшего другую хлопушку, пока снималась эта сцена, и кого-то еще, кто сидел за другим киноаппаратом, чтобы снять Кутара. Невозможно проникнуть за последнюю завесу и почувствовать, каким бывает кино, не опосредованное с помощью кино.

Я утверждала, что, пренебрегая эстетическим правилом, требующим придерживаться определенной точки зрения, Годар стирает грань между повествованием от первого и третьего лица. Точнее было бы сказать, что Годар предлагает новую концепцию «точки зрения», тем самым заявляя о возможности делать фильмы от первого лица. Под этим я подразумеваю не просто то, что его фильмы субъективны или носят отпечаток его личности; это можно сказать о многих кинорежиссерах, в особенности о кинематографическом авангарде и андеграунде. Я имею в виду нечто конкретное, свидетельствующее об оригинальности его достижений, а именно: тот способ, с помощью которого Годар, особенно в последних фильмах, создает нарративное присутствие, присутствие кинорежиссера как центрального *структурного* элемента кинематографического повествования. Режиссер, выступающий от первого лица, по сути дела не относится к действующим лицам фильма. То есть его не видно на экране (не считая эпизода из фильма «Далеко во Вьетнаме», в котором изображение говорящего Годара с камерой перемежается с кадрами «Китайки»), хотя время от времени зрители слышат его голос и все больше убеждаются в его присутствии за камерой. Но в данном случае человек за кадром — это не ясный авторский разум, отстраненная фигура наблюдателя из многих романов, написанных от первого лица. В конечном счете первое лицо в фильмах Годара, его собственная версия кинорежиссера — это человек, ответственный за фильм, но стоящий в стороне от него как разум, размышляющий о сменяющих друг друга вопросах, более сложных, чем способен представить или воплотить любой фильм. Глубочайшая драма годаровских фильмов рождается из столкновения между беспокойным, масштабным сознанием кинорежиссера и определенным, ограниченным содержанием

конкретного фильма, который он взялся снимать. Таким образом, каждый фильм — это результат и созидательной, и в то же время деструктивной деятельности. Кинорежиссер на пределе использует свои модели, источники, идеи, моральный и художественный энтузиазм, в то время как форма фильма сводится к нескольким приемам, с помощью которых зрителю нужно объяснить, что происходит. Эта диалектика достигла наивысшего развития в «Двух или трех вещах», самом радикальном фильме от первого лица, который снял Годар.

Преимущества кино от первого лица состоят, вероятно, в том, что оно значительно расширяет свободу режиссера, предоставляя в то же время побудительные стимулы для большей формальной строгости; аналогичные цели преследовали все серьезные писатели-модернисты нашего века. Так, Эдуард у Андре Жида, одновременно автор и протагонист «Фальшивомонетчиков», ставит под вопрос все предыдущие романы, так как их контуры «определены»; какими бы совершенными они ни были, их содержание «несвободно и безжизненно». Он хочет написать роман, который «свободно продвигался бы вперед», так как предпочел бы «не предвидеть его поворотов». Однако освобождение романа обернулось написанием романа о том, как пишется роман, представлением «литературы» внутри литературы. В различном контексте Брехт открывал «театр» внутри театра. Годар открыл «кино» внутри кино. Какими бы свободными, спонтанными или выражающими его личность ни казались его фильмы, следует признать, что Годар подписывается под жестко отчужденной концепцией своего искусства: кино, пожирающего кино. Каждый его фильм — неоднозначное событие, пропагандирующее и одновременно разрушающее кино. Самое ясное заявление на эту тему — мучительный монолог в фильме «Далеко от Вьетнама», состоящий из вопросов, обращенных к самому себе. Возможно, самое остроумное высказывание Годара на эту тему — сцена из «Карабинеров» (напоминающая концовку раннего фильма Мака Сеннета «Драматическая карьера Мейбл»), где Микеланджело оказывается в кинотеатре, явно впервые, поскольку реагирует на происходящее так же, как зрители шестьдесят лет назад, на заре кинематографа. Он всем телом повторяет движения актеров на экране, забирается под кресло при появлении поезда и, наконец, при виде девушки, принимающей ванну в фильме внутри фильма, срывается с кресла и устремляется на сцену. Привстав на цыпочки, сначала он пытается заглянуть в ванну, потом потрогать девушку на поверхности экрана и наконец хватает ее, сорвав часть экрана и обнаружив проекцию девушки и ванны на грязной

стене. «Кино, — говорит Годар в „Великом Мошеннике“, — это самый прекрасный обман в мире».

Хотя все характерные художественные приемы способствуют достижению главной цели Годара — прервать нарратив или изменить перспективу, он не стремится к систематической смене точек зрения. Иногда, чтобы действовать наверняка, он разрабатывает сильнодействующий пластический замысел, вроде сложных визуальных образов совокупления Шарлот с любовником и мужем в «Замужней женщине» или блестящей формальной метафоры монохромной фотографии в трех «политических тонах» в «Предчувствии». И все же творчеству Годара не хватает формальной строгости, качества, отличающего все работы Брессона, Жана-Мари Штрауба и лучшие фильмы Орсона Уэллса и Алена Рене.

К примеру, рваный монтаж фильма «На последнем дыхании» не вписывается в общую ритмическую схему, что подтверждается рассказом Годара о том, почему он применил этот прием: «В фильме „На последнем дыхании“ я обнаружил, что когда разговор между двумя людьми становится скучным и утомляет, кадры между репликами можно просто вырезать. Я попробовал сделать это один раз, и все получилось хорошо, поэтому я стал делать то же самое во всем фильме». Возможно, Годар преувеличивает случайность своего монтажа, но то, что во время съемки он полагается на интуицию, хорошо известно. Все фильмы Годара снимались без заранее подготовленного съемочного варианта сценария, а во многих из них актерам день за днем приходилось импровизировать; в последних фильмах с использованием прямого звука Годар заставлял актеров надевать перед камерой крошечные наушники, чтобы он мог обращаться к ним лично, подсказывая реплики или задавая вопросы, на которые они должны были отвечать (интервью непосредственно перед камерой). И хотя обычно Годар использовал профессиональных актеров, со временем он все чаще стал вводить в свои фильмы случайных людей. (Примеры: в «Двух или трех вещах» Годар за кадром интервьюирует девушку, работающую в косметологическом салоне, который он арендовал на день съемок; в «Безумном Пьеро» Сэмюэл Фуллер в собственном качестве разговаривает с Фердинандом, которого играет Бельмондо, потому что американский режиссер Фуллер, которым восхищался Годар, в то время был в Париже и пришел на съемочную площадку к Годару.) Используя прямой звук, Годар обычно сохраняет естественный или случайный шум, попавший на звуковую дорожку, пусть даже не связанный с действием. Хотя результаты этой вседозволенности не всегда интересны,

некоторые из наиболее удачных звуковых эффектов Годара были придуманы в последний момент или появились случайно. В «Жить своей жизнью», ко всеобщему удивлению, во время съемок сцены смерти Наны неожиданно раздался звон церковных колоколов. В «Альфавиле» потрясающая сцена в негативе возникла из-за того, что в последний момент перед съемкой Кутар сказал, что ему не хватит осветительной аппаратуры (была ночь); несмотря на это, Годар решил продолжать съемку. Эффектный конец «Безумного Пьеро», где Фердинанд взрывает себя динамитом, по словам Годара, «был придуман прямо на съемочной площадке, в отличие от начала, где все было определено заранее. Это нечто вроде хеппенинга, но управляемого и регулируемого. За два дня до начала у меня не было ничего, абсолютно ничего. Ну, конечно, у меня была книга. И несколько мест натуральных съемок». Уверенность Годара в возможности использовать случай как дополнительное средство развития новых киноструктур выходит за рамки минимальной подготовки к фильму и сохранения гибких условий съемки для последующего корректирования. «Иногда мне попадают плохо отснятые кадры, потому что мне не хватило времени или денег, — говорит Годар. — Когда я их соединяю, они производят другое впечатление; я не отвергаю их, наоборот, я прилагаю все силы, чтобы выявить новую идею».

Приверженности Годара алеаторному чуду способствует его интерес к натурным съемкам. До сих пор из всех его фильмов — полнометражных, короткометражных и эпизодов — только третий («Женщина есть женщина») снимался на киностудии, остальные места съемок были «найжены». В маленьком номере гостиницы, где происходит действие «Шарлотты и ее Жюля», в то время жил сам Годар; квартира в «Двух или трех вещах» принадлежала его другу, а в квартире, где снималась «Китайка», Годар живет сейчас. В самом деле, один из самых блестящих и запоминающихся аспектов годаровских научно-фантастических историй — эпизод «Новый мир» из «РоГоПаГ» (*Ro.Go.Pa.G.*, 1962), «Альфавиль» и «Предчувствие», — то, что они целиком сняты в неподготовленных зданиях и площадках в окрестностях Парижа 1960-х годов, например в аэропорту Орли, отеле «Скриб» и новом здании электроэнергетического управления. Конечно, это и отличает творчество Годара. Фантазии о будущем — это в то же время очерки о настоящем. Его творчество, неразрывно связанное с историей кино, всегда следует идеалу документальной правды.

Склонность Годара к импровизации, к включению случайности в ткань фильма и натурным съемкам наводит на мысль о его близости к эстетике неореализма, течения, которое

прославило итальянский кинематограф последней четверти века, начавшись с фильмов Висконти «Одержимость» и «Земля дрожит» и достигнув расцвета в послевоенных фильмах Росселини и недавнем дебюте Ольми. Однако Годар, будучи горячим поклонником Росселини, вовсе не стремится изгнать неестественность из искусства, и потому его даже не назвать «неореалистом». Он стремится совместить традиционные противоположности — спонтанное переменчивое мышление и законченную работу, случайные заметки и заранее обдуманное высказывание. Спонтанность, случайность, близость к жизни для Годара не ценности сами по себе, скорее его интересует *конвергенция* спонтанности с эмоциональной дисциплиной абстракции (растворение «предмета»). Разумеется, результаты такого подхода далеко не однозначны. Хотя Годар очень быстро (к 1958 году) создал основу своего особого стиля, он, в силу беспокойного темперамента и ненасытного интеллекта, применял к созданию фильмов, по сути дела, исследовательский подход, при котором он мог бы ответить на проблемы, поставленные, но не решенные в одном фильме, в фильме следующем. И все же, если рассматривать творчество Годара в целом, то по масштабу и проблематике оно оказывается ближе к работам строгих пуристов и формалистов, например к Бressону, чем к работам неореалистов — хотя Годар обычно противопоставлял себя Бressону.

Бressон тоже создал свой зрелый стиль очень быстро, однако с тех пор он снимал тщательно продуманные фильмы, построенные в рамках личной эстетики лаконичности и выразительности. (Бressон родился в 1910 году, он снял восемь художественных фильмов, первый в 1943-м и самый недавний — в 1967-м.) Искусство Бressона отличает чистый лирический стиль, естественная приподнятость тона и тщательно выстроенное единство. В интервью Годару (*Cahiers du Cinéma*, № 178, май 1966 года) он сказал, что для него «импровизация — основа творчества в кино». Однако бressоновские фильмы — полная противоположность импровизации. В законченном фильме кадр может быть и автономным, и необходимым; это означает, что существует единственный идеально верный способ съемки каждого кадра (хотя он может быть найден чисто интуитивно) и монтажа этих кадров в нарратив. Фильмы Бressона при всей их мощной энергетике подчинены четкому, тонко рассчитанному ритму, требующему отбросить все несущественное. Создается впечатление, что главная тема Бressона — человек, заключенный в настоящую тюрьму или находящийся в плену мучительной дилеммы. В самом деле, если

считать нарратив и единство тональности главными требованиями, предъявляемыми к фильму, то аскетизм Бressона — максимальное использование минимальных средств, медитативная «закрытость» его фильмов — представляется единственным по-настоящему строгим методом.

Творчество Годара служит примером эстетики (и, разумеется, темперамента и восприимчивости), противоположной эстетике Бressона. Моральная энергия, воодушевляющая фильмы Бressона, рождает аскетизм совершенно иного рода: тяжелый труд бесконечного самовопрошания, становящийся составной частью произведения искусства. «С каждым годом, — сказал он в 1965 году, — мне все больше кажется, что величайшая проблема при съемке фильма — решить, где и почему начинать кадр и почему его кончать». Дело в том, что Годар способен предусмотреть только случайное решение этой проблемы. Если каждый кадр автономен, никакое размышление не может сделать его необходимым. Поскольку фильм для Годара — это прежде всего открытая структура, различие между существенным и несущественным в каждом конкретном фильме оказывается бессмысленным. Как не существует абсолютных устойчивых стандартов для определения композиции, продолжительности и места кадра, так не существует и разумной причины для исключения того или иного элемента из фильма. За якобы поверхностными характеристиками, которые Годар дает многим своим картинам, скрывается точка зрения на фильм скорее как на коллаж, чем единство. «„Безумный Пьеро“ — это на самом деле не фильм, а попытка снять кино». О «Двух или трех вещах»: «В целом это не фильм, а попытка фильма, представленная как таковая». «Замужняя женщина» фигурирует в заглавных титрах как «Фрагменты съемки, произведенной в 1964 году». В субтитрах «Китайки» значится: «Фильм в процессе производства». Утверждая, что он представляет зрителю не более чем «попытки» или «усилия», Годар признает структурную открытость или произвольность своего произведения. Каждый фильм остается фрагментом в том смысле, что возможности его создания так и не были использованы до конца. При приемлемости и даже желательности метода сопоставления («Я предпочитаю просто располагать вещи рядом»), посредством которого Годар помещает рядом противоположные элементы, не примиряя их, в его фильмах действительно не возникает внутренней необходимости в завершении, как в фильмах Бressона. Зрителю должно казаться, что каждый фильм либо внезапно прервали, либо так или иначе произвольно завершили, нередко насильственной смертью одного или нескольких героев в последней части, например в фильмах

«На последнем дыхании», «Маленький солдат», «Жить своей жизнью», «Карабинеры», «Презрение», «Мужское-женское» и «Безумный Пьеро».

Нетрудно догадаться, что Годар выступает в защиту этой точки зрения, настаивая на связи (а не на различии) «искусства» и «жизни». По словам Годара, у него никогда не возникало чувства, которое, на его взгляд, должен испытывать писатель: «что я провожу различие между жизнью и вымыслом». Он встает на знакомую мифическую почву: «Кино находится где-то между искусством и жизнью». О «Безумном Пьеро» Годар писал: «Жизнь — это предмет, с такими атрибутами как границы и цвет. ... Жизнь сама по себе, какой мне хотелось бы ее запечатлеть, используя панорамные кадры на природе, фиксированные кадры при съемке смерти, короткие планы, длинные планы, тихие и громкие звуки, движения Анны и Жан-Поля. Короче, жизнь заполняет экран, как вода из крана наполняет ванну, которая одновременно с той же скоростью опустошается». Это, по словам Годара, и отличает его от Брессона; последний, снимая фильм, имеет в голове «представление о мире», которое «пытается воспроизвести на экране» или, что одно и то же, «представление о кино», которое он пытается «применить к миру». Для такого режиссера, как Брессон, «кино и мир — это формы, которые надо заполнить, тогда как в „Пьеро“ нет ни формы, ни содержания».

Конечно, фильмы Годара — не ванна, и он, точно так же и в той же мере, как Брессон, испытывает сложные чувства по отношению к миру и своему искусству. Но, несмотря на лицемерную риторику Годара, противопоставление Брессону остается. Для Брессона, который сначала занимался живописью, ценность искусства кино (весьма немногих фильмов) состоит именно в аскетизме и строгости кинематографических средств. Для Годара — в том факте, что это искусство раскованно и неразборчиво использует среду, дающую фильмам, даже посредственным, власть и надежду. Фильм может использовать разные формы, разные техники и точки зрения, однако его нельзя отождествить ни с одним из его главных компонентов. На самом деле кинорежиссер обязан показать, что ничего не отвергает. «В фильм можно включить что угодно, — говорит Годар. — В фильм нужно включать что угодно».

Фильм понимается как живой организм: не как объект, а, скорее, как присутствие или встреча — как историческое или современное событие, чья участь будет определена дальнейшими событиями. Стремясь создать кинематограф, живущий только в настоящем, Годар неизменно включает в фильмы ссылки на современные политические кризисы: Алжир, внутреннюю

политику де Голля, Анголу, войну во Вьетнаме. (В каждом из его последних четырех фильмов присутствует сцена, в которой действующие лица обличают американскую агрессию во Вьетнаме; Годар заявил, что, пока война не кончится, он будет включать такие сцены в каждый фильм.) В фильм могут войти даже более случайные отсылки и незапланированные переживания: колкости в адрес Андре Мальро, комплименты в адрес Анри Ланглуа, директора Французской синематеки, критику в адрес безответственных киномехаников, показывающих фильмы 1:66 в формате «Синемаскоп»^[28], или рекламу неснятого кино друга-режиссера. Годар приветствует возможность использовать кино с актуальной, «журналистской» точки зрения. Используя стилистику интервью, свойственную *cinéma vérité* и документальным телефильмам, он может поинтересоваться мнением героев фильма о противозачаточных таблетках или о Бобе Дилане. Основой фильма может стать журналистика: Годар, который сам пишет сценарии всех своих фильмов, упоминает в качестве источника «Жить своей жизнью» «Документацию из „Ou en est la prostitution?“ Марселя Сакотта»; сюжет «Двух или трех вещей» был подсказан документальным очерком в *Le Nouvel Observateur* о домашних хозяйках в дешевых новостройках, время от времени занимавшихся проституцией, чтобы пополнить семейный бюджет.

Как и фотография, кино всегда было искусством, запечатлевающим быстротечность времени; но до сих пор этот аспект не использовался в художественных фильмах сознательно, Годар — первый крупный кинорежиссер, который, снимая фильм, преднамеренно включает в него определенные случайные проявления конкретного социального момента — порой выстраивая из них структуру фильма. Так, в фильме «Мужское-женское» структуру составляет рассказ о положении французской молодежи на протяжении трех политически кризисных зимних месяцев 1965 года, между первым и вторым туром президентских выборов; в «Китайнке» исследуется группа парижских студентов-коммунистов, вдохновленных, летом 1967 года, маоистской культурной революцией. Но, разумеется, Годар не стремится сообщать нам факты в литературном смысле слова, что умаляло бы значение воображения и фантазии. По его мнению, «можно начать либо с вымысла, либо с документалистики. Но с чего бы вы ни начали, вы неизбежно столкнетесь со вторым». Пожалуй, наиболее интересное развитие этой точки зрения представлено в фильмах, снятых не как репортаж, а как притча. Иллюстрацией к бесконечной всеобщей войне — тема «Карабинеров» — служит кинохроника Второй мировой войны, а убогая обстановка, в

которой живут мифические герои фильма (Микеланджело, Улисс, Клеопатра и Венера) на самом деле снята в современной Франции. Годар назвал «Альфавиль» «сказкой на реалистической основе», так как межгалактический город — это в действительности современный Париж.

Не озадачиваясь вопросами формальной чистоты — для фильма сгодится любой материал, — Годар тем не менее вовлечен в крайне рискованное пуристское предприятие: он пытается изобрести структуру фильма, который разворачивался бы в «подлинном настоящем времени». Пытается снимать фильмы из реального настоящего, а не рассказывать историю из прошлого, то, что уже произошло. Здесь, разумеется, Годар движется в том направлении, которое уже освоено литературой. До недавнего времени беллетристика была искусством прошлого. Когда читатель приступает к чтению, события эпоса или романа уже погружены (как бы) в прошлое. Однако во многих новых произведениях события проходят перед нами будто в настоящем, сосуществуя со временем повествующего голоса (точнее, со временем, в каком к читателю обращается повествующий голос). Таким образом, события существуют в настоящем, по меньшей мере в том настоящем, в каком живет сам читатель. Именно по этой причине такие писатели, как Беккет, Стайн, Берроуз и Роб-Грийе предпочитают использовать настоящее время или его эквивалент. (Другая стратегия: различие между прошедшим, настоящим и будущим в повествовании специально сделать загадкой, к тому же не имеющей решения, как, например, в некоторых рассказах Борхеса и Ландольфи или в «Бледном огне» Набокова.) Но если подобный прием возможен в литературе, то сделать то же самое в кино можно даже с бóльшим успехом, поскольку повествование в фильме ведется *только* в настоящем времени. (Все, что возникает на экране, относится к настоящему, независимо от времени действия.) Для того чтобы кино воспользовалось своей естественной свободой, его связь с рассказыванием «историй» должна стать гораздо более свободной и менее буквальной. История в привычном смысле слова — как нечто, уже случившееся, — уступает место сегментированной ситуации, в которой упразднение некоторых экспликативных связей между сценами создает впечатление действия, постоянно начинающегося заново, развертывающегося в настоящем времени.

В силу необходимости это настоящее время должно возникать как в некоторой степени бихевиористский, внешний, антипсихологический взгляд на человеческую участь. Ибо психологическое понимание требует одновременно удерживать в памяти три временных измерения: прошлое, настоящее и

будущее. Видеть человека с психологической точки зрения — значит учитывать временные координаты, в которые он помещен. Искусство, стремящееся к настоящему времени, не может претендовать на «глубину» или проникновение во внутренний мир человека. Этот урок уже преподан нам в произведениях Гертруды Стайн и Сэмюэля Беккета. Годар демонстрирует то же в кино.

Годар прямо упоминает об этом всего однажды, в связи с фильмом «Жить своей жизнью», который, по его словам, он «строил... по сценам, чтобы подчеркнуть театральный характер фильма. К тому же это разделение соответствовало взгляду на вещи извне, который лучше помогал мне ощутить, что происходит внутри. Иными словами, этот метод противоположен тому, который использовал Брессон в „Карманнике“, где драма видится изнутри. Но как изобразить то, что „внутри“? Я полагаю, благоразумно оставаясь снаружи». Несмотря на то, что пребывание «снаружи» подразумевает очевидные преимущества — гибкость формы, свободу от наложенных ограничений, — выбор не так очевиден, как полагает Годар. Пожалуй, проникнуть «внутри» в том смысле, который Годар приписывает Брессону, невозможно; этот метод отнюдь не сводится к считыванию мотивов и раскрытию внутренней жизни персонажей, как это делалось в реалистических романах XIX века. В самом деле, согласно этим критериям, Брессон сам находится «вне» своих героев; к примеру, он больше увлечен их телесным присутствием, ритмом их движений, тяжким бременем их невыразимых чувств.

И тем не менее Годар справедливо утверждает, что, по сравнению с Брессоном, он находится «вовне». Для этого он, во-первых, постоянно меняет точку зрения, с которой рассказывается фильм, сопоставляя противоположные нарративные элементы: реалистичные аспекты истории располагаются рядом с самыми невероятными; образы перемежаются письменными знаками; в диалог вклинивается декламация «текстов»; статичные интервью сменяют стремительные действия; голос рассказчика объясняет или комментирует действие и т. д. А во-вторых, Годар изображает «вещи» подчеркнуто нейтрально, в отличие от брессоновского глубоко интимного восприятия вещей как предметов, которыми люди пользуются, обсуждают, любят, игнорируют или ломают. Вещи в фильмах Брессона, будь то ложка, стул, кусок хлеба, пара ботинок, всегда несут отпечаток человеческого использования. Важно, как ими пользуются: ловко (как заключенный пользуется ложкой в «Приговоренном к смерти»), а героиня «Мушкетт» — кастрюлькой и мисками, чтобы сварить на завтрак кофе) или неумело. В фильмах Годара вещи демонстрируют полностью

отчужденный характер. Примечательно, что ими пользуются с безразличием — ни ловко, ни нескладно; они просто здесь. «Вещи существуют, — пишет Годар, — и если им уделяют больше внимания, чем людям, то именно потому, что они существуют дольше этих людей. Мертвые предметы еще живы. Живые люди часто уже мертвы». Служат ли вещи поводом для визуальных комических эффектов (как дремлющая яйцеклетка в «Женщина есть женщина» и киноафиши на радиостанции в «Сделано в США») или же вводят элементы большой пластической красоты (тлеющий кончик сигареты, сходящиеся и расходящиеся пузыри в чашке с горячим кофе в «Двух или трех вещах»), они всегда находятся в контексте эмоционального разобщения и способствуют его усилению. Самая заметная форма фрагментированного изображения вещей у Годара — его двусмысленное погружение в привлекательность образов поп-культуры и лишь отчасти ироничная демонстрация символов городского капитализма: автоматов для игры в пинбол, коробок со стиральным порошком, мчащихся машин, неоновых вывесок, рекламы, модных журналов. Эта зачарованность отчужденными вещами диктует выбор места действия большинства годаровских фильмов: скоростные шоссе, аэропорты, безликие номера в гостинице или бездушные квартиры в новостройках, ярко освещенные ультрасовременные кафе, кинотеатры. Обстановка и место действия его фильмов — ландшафт отчужденности, изображает ли Годар с пафосом незначительные факты из современной жизни неприкаянных горожан (мелких хулиганов, неудовлетворенных домохозяек, студентов-леваков, всегда присутствующих в его фильмах проституток) или представляет антиутопические фантазии о жестоком будущем.

Вселенная, воспринимаемая как глубоко дегуманизированная или разъединенная, — это вдобавок такая вселенная, где можно с легкостью «присоединиться» то к одному из ее компонентов, то к другому. И вновь позиции Годара можно противопоставить позицию Брессона, которая изначально избегает «присоединения» и, следовательно, в любой ситуации ищет глубину. В фильмах Брессона присутствует органичный и взаимозначимый обмен личной энергией, который нарастает или иссякает (так или иначе объединяя повествование и придавая ему органичную конечную цель). У Годара нет по-настоящему органичных связей. В атмосфере боли возможны всего три ни с чем не связанных реакции подлинного интереса: насилие, испытание «идей» и трансцендентность внезапной, случайной романтической любви. Однако любая из этих возможностей воспринимается как подлежащая отмене или фальшивая. Не решая проблему, а,

скорее, уничтожая ее, они не являются актами самореализации. Было замечено, что многие из фильмов Годара проецируют мазохистский, граничащий с женоненавистничеством взгляд на женщин, а также стойкие романтические идеи, касающиеся «пары». Странная, но довольно знакомая комбинация установок. Подобные противоречия выступают психологическими или этическими аналогами основных формальных допущений Годара. В произведении, задуманном как неокончателное, ассоциативное, составленное из «фрагментов», построенное на (частично алеаторном) соседстве противоположных элементов, любой принцип действия или любое твердое эмоциональное решение обречено на фальшь (с этической точки зрения) или противоречивость (с психологической).

Каждый фильм Годара — это временная система эмоциональных и интеллектуальных тупиков. Все установки Годара — возможно, за исключением отношения к Вьетнаму, — которые он включает в свои фильмы, одновременно помещаются в скобки и тем самым критикуются путем драматизации разрыва между эlegantностью и соблазнительностью идей и брутальной или лирической непрозрачностью человеческих условий. То же ощущение тупика отличает этические суждения Годара. Несмотря на неоднократное использование метафоры и фактов проституции как средоточия современных бедствий, нельзя сказать, что фильмы Годара недвусмысленно направлены «против» проституции и «за» удовольствие и свободу, подобно фильмам Брессона, открыто прославляющим любовь, честь, отвагу и достоинство и порицающим жестокость и трусость.

С точки зрения Годара, творчество Брессона обречено на «риторику», тогда как он сам старается разрушать риторику с помощью щедрого использования иронии (с тем же знакомым результатом неумная и в чем-то разобщенная интеллигенция борется с безудержным романтизмом и склонностью к морализму). Во многих своих фильмах Годар намеренно обращается к структуре пародии, иронии в качестве противодействия. К примеру, фильм «Женщина есть женщина» рассматривает вроде бы серьезную тему (женщины, фрустрированной как жена и как будущая мать) в иронически-сентиментальном плане. «Фильм „Женщина есть женщина“, — говорит Годар, — это фильм о героине, которой удастся решить определенную проблему, но я воспринимаю эту тему в рамках неореалистического мюзикла: *абсолютное противоречие*, но именно поэтому мне захотелось сделать этот фильм». Другой пример — лирическая разработка довольно непривлекательной темы гангстеров-любителей в «Банде аутсайдеров» с предельно

ироничным «хеппи-эндом», в котором Одиль отплывает с Францем в Латинскую Америку для очередных романтических приключений. Другой пример: действующие лица «Альфавиля», в котором Годар затрагивает ряд серьезнейших проблем — это герои комиксов (Лемми Кошен, персонаж знаменитой серии французских детективных романов; Гарри Диксон; профессор Леонард Носферату, по-другому: фон Браун; профессор Джекилл); главную роль в фильме исполняет Эдди Константин, американский актер-эспатриант, два десятка лет снимавшийся во второразрядных французских детективах. В действительности Годар сначала хотел назвать свой фильм «Тарзан против Ай-би-эм». Еще один пример: Годар решил сделать фильм на двойную тему: убийство Бен-Барки и Кеннеди. «Сделано в США» был задуман как пародийный ремейк «Глубокого сна» (летом 1966 года, вернувшегося на артхаусные экраны Парижа), где Хамфри Богарт играет детектива в тренчкоте, которому никак не удастся разгадать непостижимую тайну красавицы, на сей раз в исполнении Анны Карины. Опасность столь щедрого использования иронии в том, что идеи приходится выражать на грани карикатуры, а чувства — на грани уродства. Ирония ужесточает и без того значительные ограничения в изображении чувств, обусловленные настойчивым требованием вести киноповествование в настоящем времени, в котором ситуации с менее глубокими эмоциями занимают непропорционально большое место — за счет яркого изображения горя, гнева, физической боли, глубокого эротического влечения и его осуществления. Таким образом, в то время как Брессон в своих неизменно безупречных работах способен передавать глубокие чувства, не впадая в сентиментальность, Годар в своих менее ярких произведениях искусно разрабатывает повороты сюжета, которые производят впечатление либо жестоких, либо сентиментальных (и в то же время эмоционально пустых).

«Прямой» Годар представляется мне более успешным: в редком воодушевлении, которое он позволяет себе в «Мужском-женском», или суровой холодности таких откровенно страстных фильмов, как «Карабинеры», «Презрение», «Безумный Пьеро» и «Уик-энд». Эта холодность пронизывает творчество Годара. Несмотря на жестокость происходящего и секс «в порядке вещей», его фильмы неявно и беспристрастно связаны не только с гротескным и тягостным, но и с подлинно эротическим. В фильмах Годара люди часто страдают и умирают, но происходит это почти случайно. (Он демонстрирует особое пристрастие к автомобильным катастрофам: концовка «Презрения», авария в «Безумном Пьеро», картина бесстрастной резни на шоссе в «Уик-

энде»). Годар редко показывает, как люди занимаются любовью, но если это происходит, его интересует не чувственное общение, а то, что касается «расстояния между людьми» во время секса. Оргиастические моменты наступают, когда молодые люди танцуют или поют, или играют, или бегут — в фильмах Годара они бегут красиво, — но не тогда, когда они занимаются любовью.

«Кино — это чувство», — произносит Сэмюэл Фуллер в «Безумном Пьеро». Можно предположить, что Годар разделяет эту мысль. Однако чувство для Годара всегда выступает в убранстве ума, и это преображенное чувство он помещает в центре творческого процесса. Отчасти этим объясняется озабоченность Годара языком, который льется с экрана, функциями языка как средства эмоционального отстранения от действия. Изобразительная составляющая эмоциональна и непосредственна; однако слова (включая знаки, тексты, истории, поговорки, декламацию, интервью) менее накалены. В то время как образы предлагают зрителю отождествить себя с увиденным, наличие слов превращает зрителя в критика.

Однако брехтианское использование языка Годаром — всего лишь одна сторона вопроса. Несмотря на все влияние Брехта, отношение Годара к языку сложнее, двусмысленнее и, скорее, сродни усилиям некоторых живописцев, которые широко используют слова, чтобы разрушить образ, осудить его, сделать непрозрачным и непонятым. Годар не просто отводит языку то место, которое прежде не отводил ему никто из кинорежиссеров. (Сравните многословие Годара с вербальной строгостью и аскетизмом диалогов Брессона.) Он не видит в структуре фильма ничего такого, что мешало бы языку стать одной из тем кино, — подобно тому, как язык стал темой современной поэзии и, в метафорическом смысле, некоторых важных живописных работ Джаспера Джонса. Однако создается впечатление, что язык может стать темой кинематографа лишь тогда, когда режиссер одержим проблематичным характером языка, как это явно происходит с Годаром. То, что другие режиссеры считали свойством большего «реализма» (преимуществом звукового кино перед немым), у Годара превращается фактически в самостоятельный, а порой и подрывной инструмент.

Я уже отмечала разные способы, с помощью которых Годар использует язык в качестве речи: не только как диалог, но и как монолог, декламацию, включая цитирование, а также закадровые комментарии и вопросы. Порой почти весь экран заполнен печатным текстом или надписями, заменяющими зрительные образы или дополняющими их. (Вот несколько примеров:

изысканно эллиптические титры в начале каждого фильма; почтовые открытки, отправленные двумя солдатами в «Карабинерах»; афиши, плакаты, конверты от грампластинок и журналы в «Жить своей жизнью», «Замужней женщине», «Мужском-женском»; страницы дневника Фердинанда — некоторые нечитаемые — в «Безумном Пьеро»; разговор с обложками книг в фильме «Женщина есть женщина»; книга в обложке из серии «Идеи», тематически использованная в «Двух или трех вещах»; маоистские лозунги на стенах квартиры в «Китайке».) Годар не только считает кино движущейся фотографией; для него именно тот факт, что кино, стремящееся быть изобразительным средством, допускает использование языка, придает кинематографу широчайший охват и свободу, каких нет ни в одном другом искусстве. Зрительные или фотографические элементы — в некотором смысле только сырье для фильмов Годара; преобразующим компонентом служит язык. Таким образом, критиковать Годара за многословность его фильмов — значит не понимать его материала и намерений. Как если бы зрительный образ обладал неизменным качеством, слишком близким к «искусству» и Годар хотел бы заразить его недугом слов. В «Китайке» плакат на стене студента маоистской коммуны гласит: «Нужно заменить расплывчатые идеи четкими образами». Но это, как известно Годару, лишь одна сторона вопроса. Порой образы бывают слишком четкими, слишком простыми. («Китайка» — это сочувственная, остроумная трактовка архиромантического желания предельно опроститься, достичь полной ясности.) Сложнейшая диалектика образа и языка далеко не стабильна. Как заявляет сам Годар в начале «Альфили»: «Случается так, что реальность слишком сложна, чтобы передать ее словами. Легенда передает ее в такой форме, которая позволит ей обойти весь мир». Еще раз: универсализация вещей, бесспорно, может привести к чрезмерному упрощению, которое преодолевается конкретностью и неопределенностью слов.

Годара всегда завораживала непрозрачность и некая понудительность языка, и нарративы в его фильмах нередко отличает некоторая деформация речи. На наиболее невинном, но все же угнетающем уровне речь может превратиться в истеричный монолог — например, в «Шарлотте и ее Жюле» и «Истории воды». Речь может стать отрывистой и неполной, как в сценах интервью в ранних фильмах Годара, «Великом Мошеннике» и «На последнем дыхании», где Патрисия интервьюирует писателя (которого играет кинорежиссер Ж.-П. Мельвиль) в аэропорту Орли. Речь может многократно повторяться: в галлюцинаторном

повторении диалога при переводе на четыре языка в «Презрении» и в неестественно упорном воспроизведении конца фразы преподавательницей английского языка во время диктанта в «Банде аутсайдеров». В некоторых эпизодах речь может быть предельно дегуманизирована, как скрежещающий голос компьютера «Альфа-60» и механическая примитивная речь испытуемых, впавших в кататонию, в «Альфавиле». Диалог может идти не в ногу с действием, как в антифонном комментарии в «Безумном Пьеро»; или просто лишиться смысла, как в сообщении о «смерти логики» после ядерного взрыва над Парижем в «Новом мире». Иногда Годар намеренно делает речь невнятной, как в сцене из «Жить свой жизнью», или вводит звуковые помехи, как в записи голоса «Ричарда По —» из «Сделано в США» или длинного эротического признания в самом начале «Уик-энда». В дополнение к этим искажениям речи и языка в фильмах Годара часто и откровенно обсуждают проблемы языка. В «Жить своей жизнью» и «Замужней женщине» ставится вопрос о том, имеет ли речь интеллектуальный или моральный смысл из-за того, что язык предаёт сознание; тема «Презрения» и «Банды аутсайдеров» — тайна «перевода» с одного языка на другой; в «Китайке» Гийом и Вероник рассуждают о языке будущего (слова будут произноситься так, как если бы они были звуками и содержанием); в фильме «Сделано в США» бессмысленность изнанки языка показана в перепалке Марианны с барменом; главная, откровенная тема «Альфавиля» и «Презрения» — попытка очистить язык от философской и культурной разобщённости; успех индивидуальных попыток в этой сфере предопределяет драматическую развязку обоих фильмов.

В настоящий момент проблема языка, вероятно, становится главным мотивом творчества Годара. За назойливой многословностью его фильмов скрыта озабоченность лживостью и банальностью языка. «Голос», звучащий во всех его картинах, ставит под вопрос все голоса. Язык — широчайший контекст, в который можно поместить часто повторяющуюся у Годара тему проституции. Последняя представляет для него не только непосредственный социологический интерес, но и служит расширенной метафорой судьбы языка, то есть самого сознания. Слияние этих двух тем наиболее ярко воплощено в научно-фантастическом кошмаре из «Презрения»: в неопределённом будущем (то есть сейчас) постояльцы гостиницы аэропорта смогут выбирать временных сексуальных партнёров: тех, кто будет заниматься телесной любовью молча, или тех, кто будет произносить слова любви при отсутствии физического контакта. Угроза этой шизофрении плоти и души вдохновляет языковую

озабоченность Годара, даруя ему горькие, обращенные внутрь слова его беспокойного искусства. Как заявляет Наташа в «Альфавиле», «есть слова, которых я не знаю». Но именно это горькое знание, согласно нарративному мифу Годара, знаменует собой начало ее избавления и в конечном счете избавления самого искусства.

Февраль 1968

Что происходит в Америке (1966)

[Ниже приведены мои ответы на вопросы в анкете, которую летом 1966 года издатели *Partisan Review* разослали большому числу людей. Опросник начинался так: «Возникает серьезное беспокойство по поводу американской жизни. Есть основания опасаться, что Америка вступает в нравственный и политический кризис». После этих весьма сдержанных высказываний участникам опроса предлагалось ответить на семь конкретных вопросов: 1. Важно ли, кто находится в Белом доме? Или что-то в нашей системе заставило бы любого президента действовать так, как действует Джонсон? 2. Насколько серьезна проблема инфляции? Проблема бедности? 3. Какое значение имеет разрыв между администрацией и американскими интеллектуалами? 4. Содействует ли белая Америка достижению равенства американских негров с белыми? 5. Куда, по вашему мнению, может привести нас наша внешняя политика? 6. Что, по вашему мнению, вообще произойдет в Америке? 7. Как вы думаете, вселяют ли надежду действия сегодняшних молодых людей?

Мой ответ, помещенный ниже, был опубликован в зимнем номере журнала за 1967 год наряду с ответами Мартина Дубермана, Майкла Харрингтона, Тома Хейдена, Ната Хентоффа, Х. Стюарта Хьюза, Пола Джейкобса, Тома Кана, Леона Х. Кайзерлинга, Роберта Лоуэлла, Джека Людвига, Джека Ньюфилда, Гарольда Розенберга, Ричарда Х. Ровере, Ричарда Шлаттера и Дайаны Триллинг.]

Все, что человек чувствует или должен чувствовать по отношению к Америке, обусловлено осознанием американской мощи: Америка как главная империя планеты, которая держит и биологическое, и историческое будущее человека в своих лапах Кинг-Конга. Сегодняшняя Америка с новым калифорнийским папочкой Рональдом Рейганом и Джоном Уэйном, обгладывающим свиные ребрышки в Белом доме, почти совпадает с тем, как Менкен описывает страну тупых йеху. Основное различие в том, что происходящее в Америке конца 1960-х годов имеет гораздо большее значение, чем события 1920-х. В те годы какой-нибудь твердый орешек вполне мог посмеиваться, иногда с любовью, над американским невежеством и находить американское простодушие милым. И невежество, и простодушие сегодня переходят все границы и оказываются фатальными.

Американская мощь прежде всего непристойна по

масштабам. Но и качество американской жизни — это удар по возможностям человеческого развития; так же и загрязнение пространства Америки всяческими устройствами, автомобилями, телевидением и сборными домами грубо воздействует на чувства, превращая большинство из нас в невротиков, а самых лучших — в несговорчивых борцов-интеллектуалов и лезущих вон из кожи крикунов.

Гертруда Стайн говорила, что Америка — старейшая страна в мире. Да, она самая консервативная. Она больше всех потеряет при переменах (60 % мировых богатств находятся в стране, насчитывающей шесть процентов 6 % населения земного шара). Американцы знают, что притиснуты к стене: «они» хотят отобрать все это у «нас». И, я думаю, Америка заслуживает, чтобы это отобрали.

Три факта об Америке

Америка основана на геноциде, безусловном присвоении белыми европейцами права уничтожать цветное население, аборигенов, отсталых в технологическом отношении, с целью завладеть континентом.

В Америке была не только самая жестокая в современности система рабовладения, но и уникальный юридический порядок (в сравнении с другими типами рабства, скажем в Латинской Америке и британских колониях), при котором рабы не признавались людьми ни в каком отношении.

Как страна — именно страна, а не колония — Америка была создана в основном «лишними» европейскими бедняками, получившими подкрепление в виде небольшой группы *Europatuede*, «пресыщенных Европой» (модное словечко времен 1840-х). Даже беднейший из них был знаком и с «культурой», по большей части изобретенной стоявшими выше него в социальном отношении, и «природой», которую ему веками приходилось умиротворять. Эти люди прибыли в страну, где местная культура была прямым врагом и безжалостно уничтожалась и где природа тоже была врагом, не поддающейся цивилизации древней силой, которую человек стремился одолеть. После того как Америка была «покорена», новые поколения бедняков наполнили и создали ее в соответствии с кричащими безвкусными фантазиями о хорошей жизни, которые могли бытовать в начале индустриальной эпохи среди этих лишенных культуры людей без корней. Именно так страна и выглядит.

Иностранцы превозносят «энергию» американцев, относя к

ней и наше не имеющее себе равных экономическое процветание, и удивительную живость нашего искусства и развлечений. Но, несомненно, эта энергия почерпнута из дурного источника, и мы платим за нее слишком высокую цену — невероятный, несоразмерный человеку динамизм, царапающий оголенные нервы каждого. В основном это энергия насилия, беспричинного раздражения и тревоги, вызванной постоянными культурными смещениями, которые дико сублимированы. Эта энергия сублимируется главным образом в грубый материализм и жадность. В лихорадочную филантропию. В кампании темного морализма, самой впечатляющей из которых был сухой закон. В удивительный талант уродовать и сельскую местность, и города. В болтливость и страдания составляющих меньшинство критиков: художников, пророков, разоблачителей-журналистов, чудаков и психов. И в изматывающие человека неврозы. Но неприкрытое насилие прорывается, ставя под вопрос все остальное.

Излишне говорить, что Америка не единственная в мире ожесточенная, безобразная и несчастливая страна. Опять же это вопрос масштаба. Когда появился белый человек с ружьем в руках, чтобы начать все с нуля, здесь жили всего три миллиона индейцев. Сегодня американская гегемония угрожает жизням не трех, а бесчисленных миллионов, которые, подобно индейцам, никогда не слышали о «Соединенных Штатах Америки» и еще меньше об их мифической империи и «свободном мире». Американская политика все еще вдохновляется доктриной «предначертания» и, несмотря на то что ее границы определены пределами континента, американская «судьба» охватывает весь мир. В мире еще бродят орды краснокожих, и добродетель восторжествует только после их уничтожения; как гласят классические фильмы-вестерны, «хороший индеец — мертвый индеец». Возможно, сказанное покажется гиперболой тем, кто живет в особой, более тонко модулированной, атмосфере Нью-Йорка и его окрестностей. Но оказавшись на другом берегу Гудзона, вы поймете, что не только *некоторые* американцы, но, по сути, все американцы думают именно так.

Разумеется, они не понимают, что говорят, в буквальном смысле слова. Но это не может служить извинением. При таком взгляде на вещи в действительности становится возможным все. Неиссякаемое американское морализаторство и американская вера в действенность насилия — это не только двойной симптом некоего характерного невроза, который принял форму затянувшегося отрочества, предвещающего возможную зрелость. Морализаторство и вера в силу составляют устоявшийся, весьма

развитый национальный психоз, возникший, как все психозы, в результате активного отрицания действительности. Он до сих пор существенным образом воздействует на американскую жизнь. В Америке никогда не было войны, кроме той, что сто лет назад охватила часть Юга. Шофер такси сказал мне в тот день, когда Америка и Россия могли столкнуться у берегов Кубы, что привело бы к Армагеддону: «Я-то не беспокоюсь. В конце концов, я свое отслужил, а сейчас у меня уже непризывной возраст. Меня снова не заберут. Но я бы согласился. Чего мы ждем? С этим надо кончать». Раз войны всегда случались где-то там, а мы всегда побеждали, почему бы не бросить бомбу? Если всего-то и нужно, что нажать кнопку, так это еще лучше. Потому что Америка — это странный гибрид, страна апокалиптическая и в то же время страдающая ипохондрией. Средний гражданин может питать фантазии Джона Уэйна, но при этом зачастую имеет характер мистера Вудхауса из «Эммы» Джейн Остен.

Кратко, ответы на вопросы:

1. Я не думаю, что именно «наша система» вынуждает Джонсона действовать так, как он действует, например, во Вьетнаме, ведь он каждый вечер лично выбирает цели бомбардировки на завтра. Но, думаю, есть что-то совершенно *de facto* неправильное в системе, которая предоставляет президенту фактически безграничную свободу действий в проведении аморальной и безрассудной внешней политики, так что энергичное противодействие, скажем, главы сенатского комитета по международным отношениям ничего не значит. *De jure* система наделяет правом объявлять войну только Конгресс США — за исключением, по-видимому, империалистских авантур и экспедиций с целью геноцида. Эти по большей части остаются необъявленными.

Но я не хочу сказать, что внешняя политика Джонсона — это прихоть клики, захватившей контроль в Вашингтоне, усилившей власть президента, кастрировавшей конгресс и манипулирующей общественным мнением. Джонсон, увы, слишком типичен. В отличие от него Кеннеди несколько не был типичным. Если и существует какой-то заговор, он охватывает (или охватывал) наиболее просвещенных национальных лидеров, которые до сих пор по большей части выдвигались плутократией Восточного побережья. Они пошли на сомнительное соглашение с либеральными целями, преобладавшими в этой стране в течение поколения — такое поверхностное единодушие сделалось

возможным из-за аполитичного в высшей степени и децентрализованного электората, озабоченного главным образом местными проблемами. Если бы на национальный референдум был вынесен, в качестве законодательной инициативы, Билль о правах, его постигла бы та же судьба, что нью-йоркскую комиссию гражданских расследований. Большинство граждан этой страны верит в то, во что верит Голдуотер, и так было всегда. Но большинство не осознает этого. Будем надеяться, что так и не осознаёт.

4. Не думаю, что белая Америка твердо стоит на том, чтобы признать равенство американских негров. Так решительно настроено только меньшинство белых американцев, главным образом образованных и богатых, причем лишь немногие из них имеют опыт сколько-нибудь длительного общения с неграми. Америку отличает неистовый расизм, и это не изменится в обозримом будущем.

5. Думаю, что внешняя политика теперешней администрации приведет к новым, более обширным войнам. Нашу главную надежду и в то же время основное ограничение американской воинственности и паранойи определяют усталость и деполитизация Западной Европы, сильный страх перед Америкой и перед очередной мировой войной в России и восточно-европейских странах и коррупция и ненадежность наших стран-сателлитов в третьем мире. Трудно вести священную войну без союзников. Но Америка как раз настолько безумна, чтобы попытаться затеять ее.

6. Значение разрыва между правительством США и интеллектуалами? Наши лидеры просто настоящие мракобесы, со всеми явленными напоказ свойствами такого рода, а либеральные интеллектуалы (обладающие глубочайшей преданностью международному братству разумных людей) не *настолько* слепы. Более того, тут они ничего не теряют, заявляя о своем недовольстве и разочаровании. Но стоит напомнить, что либеральные интеллектуалы, подобно евреям, стремятся выстроить классическую теорию политики, в которой у государства имеется монополия на власть, в надежде на то, что те, кто обладают полномочиями, сумеют подтвердить свою просвещенность, справедливо распоряжаясь властью; они естественные, хотя и осторожные, союзники «истеблишмента». Как русские евреи знали, что им может повезти с царскими чиновниками, но никак не с мародерствующими казаками и пьяными крестьянами (на это указывает Милтон Химмельфарб), так либеральные интеллектуалы ожидали скорее воздействия «решений» администраторов, чем непостоянных «чувств» масс.

Только когда становится ясно, что в действительности само правительство укомплектовано казаками и крестьянами, возможен такой разрыв, как сейчас. Когда (и если) человека в Белом доме, который хватает руками людей и публично почесывает яйца, сменит человек, которому не нравится, когда до него дотрагиваются, и который сочтет Евтушенко «интересным парнем», американские интеллектуалы перестанут быть такими унылыми. Огромное большинство их — не революционеры и не сумели бы ими стать. По большей части это получающие жалование университетские преподаватели, и они, как и остальные американцы, ощущали бы себя в этой системе как дома, если бы она функционировала чуть лучше, чем сейчас.

7. Несколько более пространственный ответ на последний вопрос.

Да, я черпаю надежду в действиях молодежи. Наверное, единственная надежда, для которой осталось сейчас место в этой стране, именно в том, как ведут себя молодые люди, выражая протест. Я включаю сюда и их возродившийся интерес к политике (скорее как к протесту и как к общественной акции, чем как к теории), и их манеру танцевать, одеваться, носить те или иные прически, бунтовать, любить. Я также отношу сюда их преклонение перед восточной философией и ритуалами. И не в последнюю очередь их интерес к наркотикам — несмотря на то, что Лири и другие чудовищно опошлили эту идею.

Год назад Лесли Фидлер в изобилующем ошибками, но удивительно интересном эссе «Новые мутанты» привлек внимание к тому факту, что новый стиль молодых людей, свидетельствующий о нарочитом размывании половых различий, оповещает о рождении новой породы юношей. И длинноволосые поп-группы с массой поклонников-подростков, и крохотная элита современных молодых людей от Беркли до Ист-Виллиджа смешаны в кучу как представители «постгуманистской» эры, в которой мы становимся свидетелями «радикальных метаморфоз западного мужчины», «бунта против маскулинности» и даже «отказа от традиционной мужской власти». В глазах Фидлера этот новый поворот в нравах, который определяется как пример «программной поддержки антипуританского образа жизни», заслуживает сожаления. (Иногда кажется, что Фидлер, в характерной для него двойственной манере, косвенно наслаждается таким развитием событий, хотя *главным образом* оплакивает его.) Но почему — он так и не объясняет. Думаю, он уверен, что такой образ жизни «подрезает» радикальную политику, а также ее нравственные представления. Быть радикалом в прежнем смысле слова (исповедуя некую версию марксизма, или социализма, или анархизма) означает — все еще

— быть связанным с традиционными «пуританскими» ценностями: работой, умеренностью, успехом и созданием семьи. Фидлер предполагает, подобно Филипу Раву, Ирвингу Хоу, Малкольму Маггериджу и многим другим, что этот новый молодежный стиль должен быть, по сути, аполитичным и что революционный дух молодежи — это разновидность инфантилизма. Факт, что один и тот же молодой человек вступает в Студенческий координационный комитет ненасильственных действий, или садится в подводную лодку, оснащенную «Поларисом», или поддерживает Конора Круза О'Брайена *и при этом* курит травку, относит себя к бисексуалам и обожает группу The Supremes — этот факт рассматривается как противоречие, как этический обман или интеллектуальное слабоумие.

Я не считаю, что это так. Деполяризация полов, если говорить о том, что так воодушевляет Фидлера, естественна и желательна, это следующий этап сексуальной революции (возможно, ее окончание), который выходит за пределы идеи секса как дискредитированной, но обособленной сферы человеческой деятельности, за пределы открытия, что «общество» подавляет свободное выражение сексуальности (провоцируя чувство вины), и приводит к открытию, что образ жизни, который мы ведем, и общепринятые нравы почти полностью подавляют глубокий опыт удовольствия и возможность самопознания. «Сексуальная свобода» — пустой старомодный лозунг. Кого или что освобождают? Для старшего поколения идея сексуальной революции остается значимой. Люди могут быть за и против нее, и для тех, кто «за», эта идея остается в рамках норм фрейдизма и его производных. Но Фрейд был пуританином или «информатором», как печально заметил один из студентов Фидлера. Так же и Маркс. Это правда, что молодые люди видят дальше Фрейда и Маркса. Пусть преподаватели станут хранителями этого поистине драгоценного наследства и выполняют свои благочестивые обязательства. Не стоит тревожиться, если молодые люди больше не питают почтения к старым сектантским богам.

Мне кажется глупым, хотя и понятным, снисходительное отношение к новому, постфрейдистскому и постмарксистскому радикализму. Потому что этот радикализм в равной мере представляет собой как опыт, так и идею. Без личного опыта, при взгляде извне, он выглядит беспорядочным и, можно сказать, бессмысленным. Легко отмахнуться от молодняка, который раскачивается с закрытыми глазами под оглушительную музыку дискотек (если вы сами не танцуете), от длинноволосых

участников маршей, несущих цветы и церковные колокола наряду с плакатами «Вон из Вьетнама», от невяностицы Марио Савио. Следует также знать, что среди этого одаренного, мечтательного меньшинства молодежи высок процент несчастных случаев, что велика цена телесных страданий и умственного напряжения. Среди этих людей множество мошенников, разгильдяев и просто рехнувшихся. Но сбивчивые желания лучших из них — участвовать и «выпадать», прекрасно выглядеть и вдобавок выделяться своей человечностью, быть любящими и кроткими и при этом готовыми к бою и успешными — эти желания в нашей теперешней ситуации осмысленны. Для того чтобы сочувствовать им, нужна, разумеется, убежденность в том, что дела в Америке действительно так отчаянно плохи, как я показала. Это нелегко увидеть. Отчаянное положение затемняется комфортом и свободами, которые предлагает Америка. Большинство людей, вполне понятно, не осознает, что дела на самом деле так плохи. Вот почему для них кривляние этой части молодежи может казаться всего лишь одним из потрясающих номеров в веренице стилей культуры, недостойным дружественного, но, по сути, усталого и знающего взгляда. Этот скорбный взгляд говорит: в юности я тоже был радикалом. Когда же эти молодые люди вырастут и поймут то, что понять должны, а именно — обстоятельства никогда не будут другими, разве что станут хуже?

Исходя из собственного опыта и наблюдений, я могу свидетельствовать, что существует глубинное соответствие между пересмотренной сексуальной революцией и пересмотренной политической революцией. Быть социалистом и принимать определенные наркотики (совершенно серьезно: как техника для исследования сознания, а не в поисках утешения или поддержки) вполне совместимо, потому что не существует несовместимости между исследованием внутреннего пространства и попыткой исправить социальное пространство. Некоторые из молодых людей понимают, что характерная структура личности современного американца и его имитаторов нуждается в переделке. (Разумеется, старшее поколение, скажем Пол Гудман и Эдгар 3. Фрайденберг, уже давно об этом говорят.) Эта переделка включает и западную «маскулинность». Молодые люди считают, что какая-то социалистическая реконструкция институтов и приход к власти, путем выборов или иным способом, лучших лидеров в действительности ничего не изменит. И они правы.

Я не решусь высмеивать обращение к Востоку (или, в более общем смысле, к мудрости не-белого мира) крохотной группы молодых людей — хотя это стремление обычно носит дилетантский и незрелый характер. (Но нет ничего более

безграмотного, чем доводы Фидлера, будто восточное мышление характеризуют «фемининность» и «пассивность», что оно служит причиной демаскулинизации привлеченной молодежи.) Почему они не ищут мудрости где-то еще? Если Америка — это кульминация западной белой цивилизации, как утверждают все, от левых до правых, тогда с западной белой цивилизацией происходит что-то глубоко ошибочное. Это горькая правда, и немногие из нас хотят осознать ее. Легче, гораздо легче обвинять молодежь, упрекать ее в том, что она «не участвовала в прошлом» и «выпала из истории». Но Фидлер с таким беспокойством обращается не к настоящей истории. Это всего лишь *наша* история, которая, как он утверждает, идентична «традиции человечества», традиции самого «разума». Конечно, трудно оценить жизнь на планете с перспективы подлинно мировой истории; такое усилие вызывает головокружение, оно похоже на приглашение к самоубийству. Но с перспективы мировой истории наша локальная история, которую отвергают несколько молодых людей (с их пристрастием к непристойностям, мескалином, вегетарианским рисом, дадаистским искусством и так далее), выглядит не слишком привлекательной и не так очевидно заслуживает продолжения. Истина в том, что Моцарт, Паскаль, булева алгебра, Шекспир, парламентское правление, барочные церкви, Ньютон, женская эмансипация, Кант, Маркс, балет Баланчина не искупают того, что эта отдельная цивилизация сделала с миром. Белая раса — это раковая опухоль на истории человечества; белая раса, именно она — ее идеологи и создатели — истребляли независимые цивилизации, где бы те ни возникали, нарушив экологический баланс планеты, так что сейчас это угрожает существованию самой жизни. Угроза монгольских орд гораздо менее страшна, чем ущерб, какой уже нанес и угрожает нанести земле в дальнейшем западный «фаустианский» человек с его идеализмом, великолепным искусством, страстью к интеллектуальным авантюрам и пожирающей мир энергией завоевателя.

Вот что чувствуют некоторые из этих молодых людей, хотя мало кто из них может выразить эти чувства в словах. Опять же я считаю, что они правы. Не спорю, они стремятся добиться своего или даже, похоже, собираются многое поменять в этой стране. Но мало кто из них сумеет уберечь собственную душу. Америка — отличная страна для загорающих людей, от Эмерсона и Торо до Мейлера и Берроуза, и Лео Силарда, и Джона Кейджа, и Джудит, и Джулиана Бека с их попытками спасти собственные души. Когда дела так плохи, просто невыносимы, спасение становится обыденной, вполне земной целью.

Еще последнее сравнение, которое, надеюсь, не покажется притянутым. В начале XIX века евреи оставили гетто, сделавшись таким образом людьми, обреченными на исчезновение. Но одним из побочных результатов их роковой ассимиляции в современном мире стал невероятный творческий взрыв в искусстве, науке и светском образовании — перемещение мощной, неудовлетворенной энергии. Эти новаторы-художники и интеллектуалы были не отторгнутыми евреями, как зачастую говорят, а людьми, отторгаемыми как евреи.

Я едва ли возлагаю на Америку большие надежды, чем на евреев. Это, как мне кажется, обреченная страна; я только молю, чтобы Америка, когда она потерпит крах, не утянула за собой остальную планету. Однако следует отметить, что во время своей длительной слоноподобной агонии Америка порождает свое самое тонкое и немногочисленное поколение славных, впечатлительных молодых людей, которые отторгаемы как американцы. Их не привлекают избитые истины печального старшего поколения (несмотря на то, что это истины). И старшим следовало бы к ним прислушиваться.

1966

Поездка в Ханой

Несмотря на то, что я была и остаюсь горячим противником американской агрессии во Вьетнаме, я приняла неожиданное предложение поехать в Ханой, которое получила в середине апреля, твердо решив, что не стану писать о поездке до возвращения. Не будучи ни журналистом, ни политическим активистом (хотя давно подписываю петиции и участвую в антивоенных демонстрациях), ни специалистом по странам Азии, а скорее упрямым и неприспособленным писателем, который по большей части не может подробно изложить ни в романах, ни в эссе свои политические убеждения и осмысление нравственной дилеммы пребывания гражданкой американской империи, я сомневалась, что мой отчет о поездке добавит что-то новое к красноречивым высказываниям против войны. А в наше время единственной стоящей причиной для американца, чтобы писать о Вьетнаме, мне кажется содействие антивоенной полемики.

Возможно, сложности начинаются именно здесь, потому что отсутствует цель, которая действительно оправдала бы в моих глазах приглашение в Северный Вьетнам. Если бы мне удалось увидеть пользу (для меня или для кого другого) этой поездки, мне, вероятно, было бы легче разобраться в том, что я вижу, и осознать это. Если время от времени я могла бы напоминать себе, что я писатель, а Вьетнам — это «материал», то избежала бы замешательства, которое испытывала по приезде. Могу признаться, первые дни моего пребывания там были совершенно обескураживающими, и, можно сказать, все силы уходили на то, чтобы удерживать собственную мрачность в приемлемых границах. Но сейчас, когда я вернулась, а по возвращении решила, наконец, написать о Северном Вьетнаме, я не жалею о том своем первом решении. Отказавшись от роли, которая могла бы скрыть мою неосведомленность и уберечь меня от испытанного дискомфорта, я невольно содействовала открытиям, сделанным во время этой поездки.

Разумеется, меня приводило в замешательство не только то, что я с самого начала отказалась рассматривать это путешествие как профессиональную задачу. В какой-то мере мое смущение было непосредственным и неизбежным: это обычная реакция на перемещение в другую культуру. К тому же следует упомянуть, что американцы, посещавшие в это время Ханой, редко ездили в одиночку; обычно для удобства принимающей стороны создавались группы из двух, трех, четырех или пяти человек, члены которых зачастую не были знакомы друг с другом до

поездки. Я поехала в Северный Вьетнам в группе из трех человек. И никогда ранее, то есть до нашей встречи в Камбодже в конце апреля, не встречала двух американцев, в компании которых совершила эту поездку, — ни Эндрю Копкинда, журналиста, ни Роберта Гринблатта, математика из Корнеллского университета, который сейчас полностью посвятил себя антивоенному движению. Так особенностью поездки было постоянное и не совсем добровольное соседство, нечто вроде романтической истории или чрезвычайной ситуации, длившейся без перерыва не меньше месяца. (Мы были приглашены на две недели. Поездка туда заняла у нас десять дней из-за задержек и неудачного сообщения между Нью-Йорком и Ханоем через Париж и Пномпень, и почти неделя ушла на обратную дорогу.) Естественно, отношения с моими спутниками требовали соответствующего внимания (которое, если бы я путешествовала одна, было бы целиком посвящено вьетнамцам): иногда по обязанности, чаще как удовольствие. Возникла практическая необходимость научиться в условиях близкого соседства относиться по-дружески и с пониманием к двум незнакомым людям, незнакомым, даже если, или, напротив, именно потому, что это были люди, уже известные мне по имени, а в случае Энди Копкинда еще и своими статьями, которыми я восхищалась. Нас сближало ощущение неизведанности этой части мира (ни Боб Гринблатт, ни я раньше не были в Азии; Энди Копкинд пять лет назад посетил Сайгон, Бангкок, Филиппины и Японию), и мы не встретили здесь никого, чьим родным языком был бы английский (кроме сотрудника информационной службы Соединенных Штатов и американского журналиста в Лаосе, где мы застряли на четыре дня на пути «туда», и четверых студентов американского колледжа, спонсируемых организацией «Студенты за демократическое общество», прибывших в Ханой в начале второй недели нашего пребывания). Если сложить это вместе, то станет понятно, почему мы немало времени провели за разговорами — приятными, зачастую возбужденными — друг с другом.

Тем не менее не хочу оправдывать этими особенностями ситуации неодобрительный тон своих первоначальных впечатлений о Вьетнаме. Объяснение этому я нахожу не в возбуждении и трудности пребывания в произвольно составленном, но неразделимом трио в незнакомой стране, а в потребности доступа к Вьетнаму и в ограниченности моих собственных возможностей в этом отношении. В течение четырех лет я чувствовала себя несчастной и злой, понимая, как мучается и страдает вьетнамский народ от рук моего правительства. А теперь, когда я была здесь, когда меня осыпали подарками и

цветами, постоянно угощали речами и поили чаем и проявляли ко мне, по всей видимости, преувеличенную доброту, я не могла больше *ощущать* того, что ощущала, находясь за тысячи миль отсюда. Но пребывание в Ханое оказалось гораздо более таинственным и сильнее, чем я ожидала, смутило меня в интеллектуальном отношении. Я обнаружила, что не могу не волноваться и не задавать себе вопросы по поводу того, насколько хорошо я понимаю вьетнамцев, а они — меня и мою страну.

Но эта проблема, принеся разочарование, оказалась, возможно, самой важной и самой продуктивной, во всяком случае для меня. Ведь я приехала сюда не за информацией (по крайней мере в обычном смысле). Как человек, озабоченный в последние годы судьбой Вьетнама, я довольно много знала и не рассчитывала, что соберу информацию в большем объеме или более значительную всего за две недели, которые были в моем распоряжении. Начиная с давних сообщений Гаррисона Солсберри в *The New York Times* о его поездке в декабре — январе 1965–1966 годов (впоследствии они выросли в книгу «По ту сторону границы — Ханой») и книги «Другая сторона», написанной совместно Стотеном Линдом и Томом Хайденом, первыми американцами — участниками антивоенного движения, посетившими Северный Вьетнам, до Филиппа де Вилье и Жана Лакутюра во французской прессе, до последних статей Мэри Маккарти, которые я прочитала, вернувшись в Соединенные Штаты, иными словами, благодаря самым разнообразным сообщениям сочувствующему или по крайней мере претендующему на объективность читателю в ярких подробностях открывался Ханой и большие области Северного Вьетнама. Любой желающий может получить информацию о достижениях страны со времен ухода оттуда Франции в 1954 году: развитие медицины, реорганизация образования, создание современной индустриальной базы и развитие многоотраслевого сельского хозяйства. Еще легче обнаружить факты относительно периода безжалостной бомбардировки Соединенными Штатами всех населенных центров Северного Вьетнама — за исключением деловой части Ханоя (которому, однако, доставались удары «уничтожающих живую силу», или разрывных бомб, не причиняющих вреда зданиям, но убивающих людей) — и разрушения практических всех новых школ, и больниц, и фабрик, построенных после 1954 года, как и большинства мостов, театров, пагод и католических церквей и соборов. Что до меня, то за несколько лет чтения и просматривания кинохроники у меня сложилось обширное собрание самых разных картин Вьетнама: сожженные напалмом трупы, жители на велосипедах, деревушки с

соломенными крышами, разрушенные до основания города, такие как Намдинь или Фу Ли, цилиндрические индивидуальные бомбоубежища вдоль тротуаров в Ханое, большие желтые соломенные шляпы, которые носят школьники для защиты от осколков бомб. (Бесконечный ужас, запечатленный в фотографиях и в цифрах, расширившийся благодаря телевидению, *The New York Times* и *Life*, даже если не собираешься погружаться в откровенно пристрастные книги Уилфреда Бэрчетта или документы, подобранные Трибуналом Рассела по расследованию военных преступлений, совершенных во Вьетнаме.) Но столкновение с оригиналами этих картин оказывается не просто опытом: факт, что ты видишь их и соприкасаешься с ними, приводит в волнение и заставляет цепенеть. Совмещать конкретную реальность и умозрительные образы — это механический или просто кумулятивный процесс, в то время как получение заслуживающих внимания новых фактов от вьетнамских чиновников или простых граждан, с которыми я встречалась, оказалось проблемой, к которой я не была как следует подготовлена. Пока я не сумела что-то изменить в собственной осведомленности и сознании, мое пребывание во Вьетнаме не имело большого значения. Именно эти изменения были самым трудным делом, поскольку в качестве инструмента у меня была только моя собственная, обусловленная культурой, сбита с толку чувствительность.

В самом деле, проблема в том, что Вьетнам стал настолько важен для моего сознания американки, что я с трудом могла изгнать его из мыслей. Первый опыт пребывания в стране самым нелепым образом напоминал встречу с любимой кинозвездой, которая в течение нескольких лет играла большую роль в чем-то воображении, во время которой обнаруживается, что на самом деле она невысокого роста, не такая яркая, не так привлекательна в эротическом отношении и вообще другая. Самыми убедительными оказались наиболее призрачные впечатления, вроде вечера нашего приезда. Я волновалась во время полета на небольшом самолете Международной контрольной комиссии, который вылетел из Вьентьяна с опозданием и приземлился в ханойском аэропорту Гиа Лам через несколько часов, ночью. Я с облегчением ощутила себя живой, на твердой земле, и меня мало беспокоило, что я не знаю, ни где я нахожусь, ни с кем я. В обнимку с подаренным букетом я пересекла темное летное поле, стараясь не перепутать имен четверых улыбающихся мужчин из Комитета мира, которые пришли встречать нас. И если наш полет и приземление были похожи на галлюцинацию, остаток ночи показался мне ее обратной проекцией, со слишком четкими

детальями и уменьшенной перспективой времени, масштаба и движения. Начать с того, что мы не то всего несколько минут, не то целый час дожидались багажа в черном здании аэропорта, обмениваясь неловкими фразами с вьетнамцами. Затем нас рассадили по трем автомобилям, и мы оказались в темноте, в которой машины ритмично двинулись в Ханой. Не так далеко от аэропорта мы свернули на ухабистую грязную дорогу к узкому подрагивающему понтонному мосту, которым заменили разбомбленный стальной мост через Красную реку, и медленно поползли по нему, а за мостом машины, казалось, поехали очень быстро. Въехав в Ханой и проезжая по тусклым улицам, они пересекали поток неразличимых фигур на велосипедах и в конце концов остановились перед отелем. Его название, «Тхонг Нят», означает «воссоединение», как объяснил кто-то; это было огромное здание в неопределенном стиле. Десяток человек сидело в простеньком холле: по большей части это не были восточные люди, но ничего более определенного сказать было нельзя. После того как нас отвели наверх и показали наши огромные комнаты, нам подали поздний ужин в голой, просторной столовой с рядами медленно вращавшихся над нашими головами лопастями вентиляторов. «Наши» вьетнамцы ждали в холле. Подойдя к ним, мы спросили, не могут ли они, несмотря на поздний час, пойти с нами на прогулку. И мы отправились гулять, едва держась на ногах от волнения. Вдоль почти пустынных теперь улиц, по которым мы шли, мы видели группы грузовиков, припаркованных между палатками, в которых, как нам сказали, ютятся «передвижные мастерские» или «рассредоточенные фабрики». Мы дошли до самой пагоды Мот Кот на Маленьком Прудку и задержались там, выслушивая — на мой взгляд, не совсем вразумительные — фрагменты из древней истории Вьетнама. Когда мы вернулись в холл отеля, Оань, явный лидер группы из Комитета мира, мягко посоветовал нам пойти спать. В Ханое, объяснил он, встают и завтракают очень рано (с начала бомбардировок большинство магазинов открывается в пять утра и закрывается через несколько часов); они зайдут за нами в восемь утра завтра, и, поскольку это день рождения Будды, отведут нас в пагоду. Помню, что я пожелала доброй ночи вьетнамцам и моим сотоварищам и неохотно ушла к себе, а в номере, проведя четверть часа в борьбе с белой москитной сеткой, нависавшей над кроватью, в конце концов провалилась в беспокойный, трудный, но счастливый сон.

Разумеется, в ту первую ночь Северный Вьетнам был для меня чем-то нереальным. Но он продолжал казаться нереальным или, во всяком случае, непостижимым и в последующие дни. Этот

первый запавший в память вид ночного военного Ханоя был затем скорректирован более приземленным дневным опытом. ОТЕЛЬ «Тхонг Нят» уменьшился до обыкновенных размеров (его даже можно было представить себе в прежнем воплощении, отелем «Метрополь» времен французской колонизации); в молчаливом общем движении велосипедистов и пешеходов стало можно различить людей самых разных возрастов и рангов, а Маленький Пруд и близлежащие затененные деревьями улицы сделались знакомыми, и мы забредали туда без своих гидов, когда не было очень жарко и у кого-то из нас, а иногда у всех троих, было свободное время. Хотя Ханой был слишком далек и слишком непохож на известные мне города Америки и Европы, он скоро сделался знакомым. Но если быть честной с собой, следует сказать, что город казался настолько чуждым, что я на самом деле не понимала ничего, пока не оказалась «на расстоянии».

В блестящей киноновелле, входящей в состав фильма «Далеко от Вьетнама», Годар рассуждает (слыша его голос, мы видим его сидящим позади выключенного киноаппарата), что было бы хорошо, если бы у каждого из нас оказался внутри Вьетнам, особенно если мы в действительности не можем туда поехать (Годар хотел снять свою часть фильма в Северном Вьетнаме, но ему отказали в визе). Точка зрения Годара — вариант максимы Че Гевары, которая гласит, что для преодоления гегемонии Америки революционеры должны создать «один, два, три, много Вьетнамов», — кажется мне совершенно верной. Что я создавала и носила в последние четыре года в мыслях, под кожей, в чреве — это Вьетнам. Но Вьетнам, о котором я думала эти годы, едва ли был в какой-то мере полным. Это был только вырезанный американский шаблон. Моя проблема заключалась в том, что я (мне повезло больше, чем Годару), оказавшись на некоторое время во Вьетнаме, почему-то не могла установить эмоциональные и интеллектуальные связи с тем, что подразумевала моя политическая и моральная солидарность с Вьетнамом.

Думаю, наиболее экономный способ передать мои первоначальные трудности — это привести дневниковые записи, сделанные в первую неделю нашего пребывания во Вьетнаме (мы прилетели третьего мая).

5 МАЯ

Культурные различия — самая трудная вещь для оценки, для преодоления. Различия в манерах, стиле, следовательно, в сути.

(В своей первой поездке в Азию я не могла понять, сколько из того, что поражало меня, было азиатским, а сколько — чисто вьетнамским.) Разумеется, у них иной способ обращаться с гостем, с незнакомцем, с иностранцем, не говоря уже об обращении с врагом. Также я убеждена, что у вьетнамцев другие взаимоотношения с языком. Это отличие не может быть обусловлено лишь тем, что мои фразы, уже упрощенные и произносимые медленно, часто не могли быть переданы переводчиком. Даже когда я разговариваю с людьми, владеющими английским или французским, у меня создается впечатление, что это какой-то детский лепет.

Вдобавок, стесненное положение почти что ребенка: ты живешь по расписанию, тебя провожают, тебе все объясняют, трясутся над тобой, ухаживают, ласково опекают. Не просто положение ребенка, а еще более раздражающее положение одного из группы детей. Четверо вьетнамцев из Комитета мира, которые присматривают за нами, ведут себя как наши няньки, наши учителя. Я попыталась найти различия между ними, но не сумела, и меня волнует, что и они не увидели ничего индивидуального или особого во мне. Я часто ловлю себя на мысли, что пытаюсь понравиться им, произвести хорошее впечатление — получить лучшую отметку из всего класса. Я подаю себя как простого, умного, с хорошими манерами, готового к сотрудничеству человека. Поэтому я чувствую себя не только испорченным ребенком, не будучи ни ребенком, ни таким простым и легким в общении человеком, каким стараюсь казаться, но еще и обманщицей. (То, что таким открытым, понятным человеком мне, возможно, хотелось бы быть, не может служить извинением.)

Возможно, если я лукавлю с самыми лучшими намерениями, пытаюсь облегчить им задачу, они делают то же самое ради нас. Не потому ли, понимая, что они должны отличаться один от другого, я не могу проникнуть за внешние черты? Оань — самый авторитетный, он ходит и сидит с очаровательной «американской» неуклюжестью, а иногда бывает расстроен или угрюм. (Мы узнали, что его жена болеет с тех пор, как попала в плен в начале 1950-х и французы мучили ее в течение года, и что у него несколько маленьких детей.) Хьеу то кажется ребячливым (он хихикает), то действует с выдержкой молодого бюрократа. Фан — самый учтивый, он обычно чуть задыхается при разговоре, ему нравится эта манера, к тому же он один из самых полных вьетнамцев, каких я видела. Тоан обычно выглядит напряженным и чуть испуганным, он никогда не заговорит первым. Что еще? Сегодня мы узнали, к огромному своему удивлению, что Оаню

сорок шесть лет. Трудно привыкнуть, что вьетнамцы (особенно мужчины, которые редко лысеют или даже седеют) выглядят по крайней мере на десять лет моложе своего возраста.

Особенно трудно вычлениить индивидуальность этих людей, потому что все, кажется, разговаривают в одном и том же стиле и произносят одни и те же фразы. Это впечатление еще усиливается точным повторением ритуалов гостеприимства в любом месте, которое мы посещаем. Комната с голыми стенами, низкий стол, деревянные стулья, иногда диван. Мы пожимаем руки и рассаживаемся вокруг стола, на котором несколько тарелок с перезревшими зелеными бананами, чайные чашки, блюдо с конфетами в фантиках, сделанными в Китае, вьетнамские сигареты и непропеченные булочки. Нас представляют. Собеседники называют нам свои имена. Мы снова обмениваемся рукопожатиями. Пауза. Оратор их группы, какое бы учреждение мы ни посещали (фабрику, школу, министерство, музей), ласково смотрит на нас, улыбается и начинает приветствие: «*Các ba. n...*» («Друзья...»). Кто-то появляется из-за занавески и начинает разносить чай.

6 МАЯ

Разумеется, я не жалею, что приехала. Посетить Ханой было по меньшей мере долгом, моим важным личным и политическим заявлением. С чем я еще не сумела примириться, так это с тем, что наш визит — к тому же и пьеса политического театра. Они играют свои роли, мы (я) должны играть наши (мою). Трудность всего действия обусловлена тем, что текст пьесы полностью написан ими, и режиссерами тоже выступают они. Хотя так и должно быть — это их страна, их смертельная борьба, в то время как мы волонтеры, необязательные люди, фигуранты, которым дали возможность сойти со сцены и невредимыми сидеть в зале, — поэтому мои действия здесь кажутся мне по большей части исполнительскими, а весь спектакль довольно грустным.

У нас своя роль: американские друзья вьетнамской борьбы. (Около сорока американцев, каким-то образом связанных с антивоенным движением в Соединенных Штатах, совершили подобную поездку до нас.) Поездка в Ханой — это своего рода награда или благодеяние. Нам доставляют удовольствие, нас благодарят за добровольные усилия, и теперь мы вернемся домой с окрепшим чувством солидарности и стремлением по-прежнему, каждый по-своему, противостоять теперешней американской политике.

Это, разумеется, проявление изысканной вежливости со стороны некой коллективной личности. Нас не расспрашивают, ни вместе, ни поодиночке, чем мы заслужили эту поездку. То, что нас рекомендовали (американцы, которые были приглашены раньше и которые заслужили доверие вьетнамцев) и что мы захотели поехать (продлав весь этот путь за собственный счет и рискуя по возвращении в Штаты оказаться преследуемыми), казалось, ставило усилия Боба, Энди и мои на один уровень. Никто здесь не спрашивал, что именно мы совершили для антивоенного движения, не задавал вопросы, чтобы убедиться в масштабе нашей деятельности; казалось, они предполагали, что каждый из нас сделал все, что мог. Хотя наши вьетнамские хозяева, несомненно, знают, что мы не коммунисты и к тому же, кажется, не питаем иллюзий относительно американской коммунистической партии, — «Мы знаем, что наших друзей-коммунистов в Соединенных Штатах не так много», — сухо заметил правительственный чиновник, — никто не спрашивает о наших политических убеждениях. Мы все здесь *các ba*. n.

Все говорят: «Мы знаем, что американский народ — это наши друзья. Только теперешнее американское правительство — наш враг». Журналист, с которым мы встречались, одобрил наши усилия «защитить свободу и престиж Соединенных Штатов». Я ценю благородство такой позиции, но меня раздражает ее наивность. Неужели они действительно верят в то, что говорят? Разве они ничего не знают об Америке? Что-то побуждает меня считать их детьми — прекрасными, терпеливыми, героическими, страдающими, упрямыми детьми. При этом я сознаю, что я не ребенок, хотя сценарий визита требует от меня исполнения именно этой роли. Одинаково робкая, нежная улыбка появляется на лице солдата, мимо которого мы проходим в парке, старого ученого-буддиста и официантки в столовой отеля и на лицах детей, которых построили, чтобы они приветствовали нас в эвакуированной начальной школе, которую мы посетили сегодня поблизости от Ханоя, и мы отвечали им такой же улыбкой. Мы получаем небольшие подарки и сувениры везде, куда бы ни направились, и в конце каждого визита Боб раздает пригоршню антивоенных значков (как удачно, что он решил захватить целую сумку таких значков). Самыми впечатляющими из его запаса были крупные белые и синие значки с последнего октябрьского похода на Пентагон, которые мы бережем для особых случаев. Разве можно было остаться равнодушными, прикрепляя на крошечные красные и золотые банты школьников наши большие антивоенные значки, глядя, как дети любят себя? И как можно не ощущать себя в то же время обманщиками?

Корни этого обмана: я жаждала трехмерного, структурированного, «взрослого» мира, в каком живу в Америке, — даже когда речь заходила о моих (их) делах в этом двумерном мире нравственной сказки, куда я приехала и в которую действительно верю.

Отчасти их роль (их и моя) состоит в стилизации языка: следует говорить в основном простыми предложениями, стремясь к тому, чтобы весь разговор шел либо в описательном, либо в вопросительном ключе. Все на одном уровне. Все слова из одного и того же словаря: борьба, бомбардировка, друг, агрессор, империалист, патриот, победа, брат, свобода, единство, мир. Несмотря на сильное желание отказаться от подобного приукрашивания языка, я понимала, что должна говорить именно таким образом — сдержанно, — если я хочу сказать что-то полезное для них. В ход шли даже такие наиболее «заряженные» эпитеты, как «марионеточные войска» (для обозначения армии сайгонского правительства) и «американское движение» (они имеют в виду *нас!*). По счастью, я уже усвоила несколько ключевых слов. В прошлом году, еще в Штатах, я начала говорить «фронт» (вместо «Вьетконг»), «черные» (вместо «негры») и «освобожденная зона» (вместо «территория, контролируемая Национальным фронтом освобождения»). Но я по-прежнему далека от того, чтобы употреблять их правильно, на взгляд вьетнамцев. Я заметила, что когда говорю «марксизм», наш переводчик обычно передает это как «марксизм-ленинизм». А о том, что они называют «социалистическим лагерем», я вряд ли могу сказать что-нибудь, кроме как «коммунистические страны».

Последнее не значит, что я считаю эти слова фальшивыми. В рассматриваемом случае, я думаю, политическая и этическая реальность именно так просты, как это отражает коммунистическая риторика. Французы *были* «французскими колониалистами», американцы — «агрессорами-империалистами», режим Тхьеу — это «марионеточное правительство». Тогда что это за мелочные стандарты или дурные флюиды, которые мешают мне? Или дело в моих старых убеждениях относительно неадекватности такого языка, с которым я впервые столкнулась во время своего преждевременно политизированного детства, когда читала *People's World*^[29], Корлисса Ламонта и книгу Веббов о России, а позже, в старших классах школы в Северном Голливуде, принимала участие в кампании Джорджа Уоллеса и ходила в Общество американско-советской дружбы смотреть фильмы Эйзенштейна? Но, разумеется, ни филистерское очковитительство американской компартии, ни особый пафос сочувствующих в 1940-е годы не

уместны здесь, в Северном Вьетнаме, весной 1968-го. Но как трудно снова воспринимать всерьез слова, которые когда-то были преданы. Только в последние два года (и в большой степени под влиянием войны во Вьетнаме) я смогла снова произносить слова «капитализм» и «империализм». Потому что более пятнадцати лет, хотя капитализм и империализм не переставали существовать в мире, сами слова казались мне просто неупотребимыми, мертвыми, нечестными (потому что были орудием в руках нечестных людей). Этими недавними речевыми изменениями обусловлено многое: новая связь с моей исторической памятью, с моим эстетическим восприятием, моей собственной идеей будущего. То, что я снова в какой-то мере стала использовать марксистскую или неомарксистскую лексику, казалось удивительным, неожиданным освобождением от исторической немоты, новой возможностью обратиться к проблемам, которые я всегда отвергала как непонятные.

Но когда я слышу здесь эти слова-ярлыки, произносимые вьетнамцами, то не могу не воспринимать их как элементы *официального* языка, и они снова становятся чужим мне способом говорить. Я имею в виду не истинность этого языка (реальность, на которую указывают слова), но контекст и пределы восприятия, которые он допускает. Благодаря этой вьетнамской речи мне открылась пропасть между этикой и эстетикой, и это было болезненное открытие. Насколько я могу судить, вьетнамцы обладают — даже в чудовищно суровых и материально скудных условиях существования, которое они вынуждены вести сейчас, — живым, даже пылким эстетическим чувством. Не единожды, к примеру, люди совершенно без аффектации выражали свое негодование и печаль при виде обезображенной американскими бомбардировками *красоты* вьетнамского пейзажа. Кто-то даже обсуждал «прекрасные названия», вроде Сидар-Фолс и Джанкшен-Сити, которые американцы дали своим «жестоким операциям на юге». Но основной образ мыслей и речи во Вьетнаме откровенно моралистичен. (Я подозреваю, что это вполне естественно для вьетнамцев, эта культурная особенность предшествует введению моралистических рамок коммунистического языка.) И возможно, это основная тенденция развивающегося эстетического сознания — составлять все более сложные и более определенные суждения, в то время как в самой природе этического сознания лежит упрощение, даже упрощенчество, так что звучат эти слова, во всяком случае в переводе, чопорно и старомодно. Здесь существует комитет (кто-то оставил бланки в холле отеля), поддерживающий контакт с южновьетнамскими интеллектуалами, который называется «Комитет борьбы против

империалистов США и их приспешников, гонителей интеллектуалов в Южном Вьетнаме». Приспешников! Но разве они не приспешники? В сегодняшнем бюллетене Вьетнамского агентства новостей американские солдаты названы «жестокими головорезами». Хотя затейливость фразы заставила меня улыбнуться, это именно так — с точки зрения беспомощных крестьян, которых жгут напалмом пикирующие металлические птицы. Но если отвлечься от причудливости отдельных выражений, такой язык оставляет у меня ощущение неловкости. Либо из-за своей медлительности, либо, может быть, раздвоенности, я одновременно одобряю откровенно моральные суждения и сторонюсь их. Я верю, что вьетнамцы правы. В то же время ничто здесь не может заставить меня забыть, что события намного сложнее, чем представляют их вьетнамцы. Но какую именно сложность они должны были бы принять, на мой взгляд? Разве, действительно, не достаточно просто их борьбы? Могут ли они проводить тонкие различия, когда им следует мобилизовать всю энергию, чтобы и дальше противостоять американскому Голиафу?.. На чем бы я ни остановилась, мне кажется, что я в конечном счете отношусь к ним покровительственно.

Возможно, все мои высказывания характеризуют различие между актером (они) и зрителем (я). Но это большое различие, и я не вижу, как можно преодолеть его. Мое чувство солидарности с вьетнамцами, при всей его подлинности, — это моральная абстракция, сложившаяся (и пережитая) на большом расстоянии от них. Со времени прибытия в Ханой мне следует сохранять это чувство солидарности наряду с новыми и неожиданными чувствами, которые означают, что, к сожалению, оно навсегда останется моральной абстракцией. Для меня — зрителя? — здесь все однотонно, и меня это угнетает.

Теперь, думаю, я действительно — впервые — поняла разницу между историей и психологией. Мне не хватает мира психологии (который я имела в виду вчера под «взрослым» миром). Они живут исключительно в мире истории.

И не только в истории, но в истории однотонной, о которой говорят примерно в одинаковых выражениях везде, куда бы мы ни приезжали. Сегодня этот подход был представлен нам в полном блеске во время долгой экскурсии с гидом по Историческому музею: четыре тысячи лет под властью иностранных захватчиков. Первое успешное вьетнамское восстание против иностранного владычества в 40 году н. э. под предводительством двух сестер Чынг. «На тысячу лет раньше Жанны д'Арк», — добавила наша женщина-гид, словно жуя нас за то, что мы не выразили должного удивления при мысли о женщине-предводительнице. «К тому же у вас их было целых две», — шутливо заметила я. Она слегка улыбнулась и продолжила: «Традиции двух сестер живы до сих пор. В сегодняшней борьбе многие женщины достойно показали себя». Никакой шутливости. Оань, который, как мы узнали, был одним из ведущих композиторов Северного Вьетнама, написал песню о двух сестрах, им же посвящено множество храмов в Ханое и его окрестностях.

...В интерпретации вьетнамцами своей истории существует один сценарий, который разыгрывается снова и снова. Отдельные исторические личности подают одинаково поучительный пример. Американцы равны французам (которые впервые пришли во Вьетнам в 1787 году как миссионеры, а официально вторглись в эту страну в 1858), равны японцам (во Второй мировой войне), равны «северным феодалам» (так наша гид обычно говорила о тысячелетиях китайского засилья, думаю, что из вежливости по отношению к сегодняшнему символическому союзнику). Полководец Ли Тхыонг Киет, отразивший вторжение Китая в 1075–1076 годах, был еще и поэтом и использовал свои стихи, чтобы призвать вьетнамский народ взяться за оружие, — совсем как Хо Ши Мин, подчеркнула наша гид. Она рассказала нам о полководцах, которые защищали страну от трех нашествий «монголов» (еще один эвфемизм для обозначения китайцев?) в XIII веке — в 1257, 1284–1285 и 1287–1288 годах. На основе методов партизанской борьбы генерал Зяп успешно действовал против французов в 1946–1954 годах, а теперь воюет против американцев. В одном из залов, рассматривая карту сражения, мы

узнали, что здесь поворотным пунктом в борьбе против вторжения двухсот тысяч воинов династии Цин в 1789 году была неожиданная атака в канун праздника Тет. Когда гид, используя карты и диорамы, рассказывала о больших морских сражениях у реки Бач Данг в 938 и 1288 годах, которыми успешно закончились войны сопротивления, я обнаружила несомненные параллели со стратегией, примененной в Дьенбьенфу. (В другой раз вечером мы смотрели часовой фильм о битве при Дьенбьенфу, частично отснятый на месте материал, частично реконструированный. Сегодня, кстати, годовщина этой победы, хотя я не заметила никаких признаков празднования ее в Ханое.)

Моей первой реакцией на дидактически-позитивное отношение вьетнамцев к своей истории было посчитать их бесхитростными, «инфантильными». Мне приходится напоминать себе, что историческое понимание может иметь другие цели, чем те, что кажутся мне очевидными: объективность и полнота. Это история для практического применения, для выживания, если быть точным, совершенно *прочувствованная* история, а не предназначенная для особого отношения к ней интеллектуалов. Прошлое продолжается в виде настоящего, и настоящее протягивается во времени назад. Я вижу, что нет ничего произвольного или просто замысловатого (как мне казалось) в стандартном определении американцев, которое я вижу на афишных досках или плакатах на стенах: *giặc Mĩ xâm lược* («американские грабители-захватчики»). С самого начала иностранные захватчики были грабителями. Такими были китайцы, французы, японцы, теперь американцы, и любой другой, кто вторгнется во Вьетнам, непременно тоже окажется грабителем.

Кажется, даже больше, чем евреи, вьетнамцы страдают от ужасающего отсутствия разнообразия в своем коллективном существовании. История — это длительное мученичество: в случае Вьетнама — целая цепь мучений, которые пришлось вытерпеть со стороны мощных сил. И предмет самой большой гордости составляет то, что эти люди преуспели в сохранении «характерных национальных черт, хотя мы живем недалеко от китайской супердержавы и в течение восьмидесяти лет жили под полным французским господством», по словам нашего сегодняшнего гида. Возможно, только у народа-мученика, выдержавшего сокрушительные удары, развивается настолько острое и личное отношение к истории. И это необычайно живое ощущение истории — жизни одновременно в прошлом, настоящем и будущем, — должно быть, одно из величайших источников силы вьетнамцев.

Но решение выжить любой ценой, испытывая страдания, непременно диктует собственную эстетику, свою особенную и (для людей, бессознательно движимых необходимостью выжить) сводящую с ума чувствительность. Вьетнамское ощущение истории, будучи прежде всего чувством однообразия, отражено, естественно, в однообразии слов вьетнамцев — и того, что, по их мнению, мы должны услышать. Теперь я осознаю, насколько ценно принимаемое как данность *разнообразие* западной культуры. Во Вьетнаме, несомненно, ничто не становится менее ценным или менее полезным из-за того, что уже делалось (или говорилось) раньше. Напротив, повторение подтверждает ценность чего бы то ни было. Это позитивный этический подход. Следовательно, краткая сводка вьетнамской истории, получаемая нами от большинства людей, с которыми мы встречались, почти в такой же степени часть ритуала, как чай и зеленые бананы, и проявления дружбы с американским народом, представителями которого мы предположительно являемся.

Кроме того, речи, излагающие историю, которые мы слышим почти ежедневно, — это просто симптом общей склонности вьетнамцев подавать всю информацию в виде исторического повествования. Я замечала, что, когда мы спорим или задаем вопросы о современном состоянии страны, в любой обращенной к нам реплике центральным становится упоминание либо августа 1945 года (победа вьетнамской революции, основание Хо Ши Мином государства), либо 1954-го (изгнание французских колонизаторов), либо 1965 года (начало «эскалации», как они называют американские бомбардировки). Все случается либо до, либо после этих дат.

Они придерживаются хронологических рамок. У меня же рамки как хронологические, так и географические. Я постоянно прибегаю к межкультурным сравнениям, и это составляет контекст большинства моих вопросов. Но поскольку они не разделяют этот контекст, то, по всей видимости, их несколько озадачивает бóльшая часть моих вопросов. Например, как трудно было вчера добиться от учтивого, получившего образование во Франции министра высшего образования, профессора Та Куанг Буу объяснения различий между курсом обучения во французском лицее, практиковавшимся до 1954 года, и вьетнамской программой, предназначенной заменить его. Хотя он слышал мой вопрос, какое-то время он просто не понимал его смысла. Все, чего он хотел, это вкратце изложить вьетнамскую систему (детский сад плюс десять классов школы), рассказать, как мало учебных заведений любого рода существовало до 1954 года и как много открылось с тех пор (за исключением хорошего

медицинского института, унаследованного от французов, почти все учебные заведения уровня университетов должны были начинать с нуля), привести цифры, свидетельствующие о развитии литературного процесса, сказать, насколько с того времени увеличилось число подготовленных учителей и молодых людей, получивших доступ к высшему образованию, и пожилых людей, охваченных системой курсов для взрослых. То же самое происходило, когда мы беседовали с министром здравоохранения, доктором Фам Нгок Татем, в его кабинете в Ханое и когда мы встречались с молодым врачом в крошечной деревушке Ви Бан в провинции Хоабинь. После объяснения, что большая часть населения Вьетнама при французах не имела доступа к какому бы то ни было медицинскому обслуживанию, они бодро рассказывали нам о том, сколько построено больниц и лечебниц и сколько было обучено врачей, и описывали программы, которые претворяются в жизнь с 1954 года, ведь благодаря этим программам заболеваемость малярией находится под контролем и практически исчезла опиумная зависимость. Тем не менее они оказались совершенно не готовы ответить на вопрос, ориентируется ли вьетнамская медицина на западные образцы целиком, или, как нам казалось, западные методы здесь соединяются с китайскими, такими как траволечение и акупунктура. Должно быть, они сочли нас дилетантами, а подобные вопросы могли расценить как попытку ухода от полной солидарности с их чувством единения и необходимостью их борьбы. Возможно, к тому же, ввиду того что Энди, Боб и я не разделяем с вьетнамцами общее прошлое, исторический взгляд на вещи сужает наше понимание. Чтобы вникнуть в то, что пытаются создать вьетнамцы, мы должны сопоставлять их слова и известные нам тенденции. Но того, что знаем мы, они, разумеется, не знают. И поэтому большинство наших вопросов кажутся им невежливыми; все же они отвечают на них с безупречной любезностью и терпением, хотя не всегда толково.

8 МАЯ

Судя по первым дням, все безнадежно. Здесь барьер, который мне не преодолеть. Я поражена тем, что для нас невозможно понять вьетнамцев и, конечно, для них невозможно понять нас. Нет, я уклоняюсь. Правда такова: я чувствую, что *могу* на самом деле их понять (и, возможно, реагировать на них, если не обращать внимания на их упрощающие термины). Но мне кажется, что, в то время как мое сознание охватывает их или

могло бы охватывать, вьетнамцы никогда не сумеют сделать того же по отношению ко мне. Они могут быть благороднее, героичнее, великодушнее меня, но мое сознание шире, — возможно, именно это препятствует тому, чтобы я была столь же добродетельна. Несмотря на мое восхищение вьетнамцами и стыд за то, что сделала моя страна, я все-таки ощущаю себя кем-то принадлежащим «большой» культуре, посещающим «малую» культуру. Мое сознание, сформировавшееся в этой «большой» культуре, привыкло черпать из источника культурных благ и пропиталось иронией. Поскольку я не думаю, что мне не хватает этической серьезности, мне становится нехорошо, когда ее сглаживают. Я чувствовала бы себя ущербной, если бы здесь не было места для ее противоречий и парадоксов, не говоря уже об отклонениях и тревогах. Таким образом, ненасытные привычки моего сознания удерживают меня от того, чтобы раз и навсегда принять то, чем я действительно восхищаюсь, и — при всей моей ненависти к Америке — крепко соединяют меня с тем, что я порицаю. Ничего себе — «американский друг»!

Разумеется, я могла бы жить во Вьетнаме или в похожем этическом обществе — но при этом утратив большую часть своего «я». Я полагаю, что включение в подобное общество намного улучшило бы жизнь большинства людей в мире (и вследствие этого способствовало бы наступлению эры таких обществ), но представляю себе, что во многих отношениях оно обеднило бы мою. Я живу в обществе, которое нельзя назвать этическим, оно снижает чувствительность и не склоняет к добродетели большинство людей, но делает доступным для меньшинства потребление потрясающего массива интеллектуальных и эстетических удовольствий. Те, кто не разделяет моих удовольствий и не наслаждается ими, имеют полное право, со своей стороны, считать мое сознание испорченным, безнравственным, упадническим. Я, со своей стороны, не стану отрицать необычайного богатства этих удовольствий или своей приверженности им. Сегодня мне вспомнилось изречение Талейрана, которое Бертолуччи сделал девизом своего печального, прекрасного фильма: «Тот, кто не жил в годы перед революцией, не может понять сладости жизни». Я поведала Энди, который видел фильм «Перед революцией», что я думаю, и он признался в схожих ощущениях. Мы гуляли одни в квартале Ханоя, далеко от нашего отеля, словно прогульщики, и разговаривали — ностальгически? — о рок-группах Сан-Франциско и о *The New York Review of Books*.

Неужели эти мысленные стремления, эта страсть к разнообразию лишает меня возможности проникнуть, хотя бы

частично, в особую реальность Северного Вьетнама? Подозреваю, что да, что это так и есть, о чем свидетельствует моя недоуменная, разочарованная реакция на вьетнамцев. Возможно, я готова разделять революционные стремления людей только на приличном расстоянии от них и от их борьбы — еще один волонтер из диванной армии буржуазных интеллектуалов с радикальными симпатиями. Прежде чем отступить, мне нужно убедиться, что я правильно расцениваю свои чувства. Я стремилась следовать старому суровому правилу: если ты не можешь отдать жизнь тому, что воплощает твои мысли (сердце), значит твои мысли (чувства) — это обман. Но говорить об обмане и лицемерии преждевременно. Если проблема в том, могу ли я отдать жизнь (хотя бы воображаемо) во Вьетнаме, то сейчас для этого еще не время, я должна как-то глубже воспринять эту страну.

Даже если я не решу эту проблему и не смогу идентифицировать себя с вьетнамцами, что я докажу этим? Возможно, у меня просто нет опыта принуждения, реального или воображаемого, со стороны моралистических — или революционных — обществ как таковых, только вьетнамский опыт. Возможно, я только говорю, что обнаружила нечто несообразное в Северном Вьетнаме... И все же мне на самом деле нравятся вьетнамцы, я реагирую на них, мне хорошо с ними, а иногда все на самом деле прекрасно. Неужели все это сводится к нелепой жалобе — жалобе ребенка, то есть моей, — что здешние люди не облегчают мне задачу понять их, к желанию, чтобы вьетнамцы «обрисовались» передо мной ясно, чтобы я не думала о них как о непрозрачных, простоватых, наивных? Я вернулась к тому, с чего начала. К смыслу стоящего между нами барьера. К моему непониманию их, к их непониманию меня. Никаких серьезных выводов сегодня.

9 МАЯ

Как странно чувствовать себя отчужденной от Вьетнама здесь, в то время как Вьетнам ежедневно присутствовал в моих мыслях в Америке. Но если Вьетнам, который я носила как рану в сердце и в мыслях, не оказался отменен тем, что я вижу в Ханое, не могу отрицать и того, что тот «мысленный Вьетнам» не слишком связан с этим местом и этим временем. Прибыв сюда после 31 марта, мы не попадали под бомбежки, хотя, как все в Ханое, прятались в убежище по меньшей мере раз в день, когда прилетали американские самолеты-разведчики. Нам не разрешают посещать

места, где убивают жителей, сжигают деревни и отравляют урожай. (Не по причинам военной безопасности, ведь приехавших раньше американцев возили на подвергшиеся бомбардировке участки, но из заботы о нашей безопасности: там, где американцы бомбят сейчас, это происходит почти круглосуточно. Среднесуточный тоннаж бомб, сброшенных на Северный Вьетнам с 31 марта, хотя граница проходила по 19-й параллели, *превышал* среднесуточный тоннаж, сброшенный на всю страну до «сокращения бомбардировок».) Мы видели только красивый, хотя и обедневший, чистый азиатский город, мы видели очаровательных, обладающих чувством собственного достоинства людей, живущих в суровой бедности, в условиях, требующих терпения и энергии. Полностью уничтоженные города и деревни стали своего рода картиной из прошлого, а та среда, которую мы посещали во время кратких поездок за город, выглядела полностью *освоенной*, в которой люди продолжают функционировать, работать ради своей победы, делать свою революцию. Я не была готова к такому спокойствию. Думая о Вьетнаме в Америке, естественно было сосредоточиться на разрушении и страданиях. Но не здесь. Во Вьетнаме существует и настоящее — мирное, наполненное необычайным трудолюбием, — с которым приедем следует установить непосредственную связь; у меня это не получается. Я хочу их победы. Но я не понимаю их революции.

Все это существует рядом со мной, но я ощущаю себя как в стеклянном ящике. Предполагается, что мы постигнем реальность благодаря «мероприятиям» Оаня и К°, которые они проводят, консультируясь с нами, с момента нашего прибытия. В принципе, нам хотелось увидеть все, что происходит вокруг, — этот наш запрос оказывается удовлетворен наряду с просьбами, отражающими личную заинтересованность каждого из нас. (По моей просьбе мы полдня наблюдали за съемками фильма на ведущей киностудии Ханоя, а для Боба, поскольку он хотел побеседовать с математиками, была организована встреча с шестью преподавателями математики из Ханойского университета, на которую в конце концов пошли мы все.) Мы действительно много видели и делали: по меньшей мере один визит или встреча планировались на каждое утро и на вторую половину дня, а зачастую еще и на вечер, несмотря на то, что мы тратили по полтора часа на ланч и на ужин, и к тому же нам рекомендовали отдыхать после ланча до трех часов, пока не сойдет жара. Другими словами, мы были в руках опытных бюрократов, специализирующихся на отношениях с иностранцами. (Да, даже Оань — который нравился мне все

больше и больше. Он особенно.) Хорошо, я вижу неизбежность этой опеки. Кто еще мог бы заниматься нами? Но неужели мы не можем выйти за определенные рамки? Думаю, что я не могу. Меня тяготят протокольные правила нашего положения, они не дают мне поверить, что я вижу подлинный образец того, что представляет собой эта страна. Получается, что наша поездка не научит меня чему-нибудь полезному о революционных обществах, как я ожидала, — если не считать, что иногда я бываю так раздражена, как, скажем, вчера, что сомневаюсь в своем праве вообще заниматься радикальной политикой.

Но, возможно, американские радикалы и вообще немногому научатся на примере вьетнамской революции, потому что сами вьетнамцы оказываются слишком на нас непохожи, в противоположность, скажем, возможным урокам кубинской революции, потому что — особенно если рассматривать отсюда — с кубинцами у нас много общего. Возможно, это неправильно, но я не могу не сравнивать вьетнамскую и кубинскую революции, свой опыт трехмесячного пребывания на Кубе в 1960 году и рассказы друзей, которые побывали там позже, о том, как она развивается. (Я, возможно, не пойму здесь ничего, пока не выкину из мыслей Кубу. Но не могу пренебречь опытом, который кажется мне сравнимым с теперешним, опытом, который я понимала и который был доступен моему воображению.) И почти все мои сравнения оказываются в пользу кубинцев, а не вьетнамцев, — если брать как критерий полезное, поучительное, возможное для воспроизведения, важное для американского радикализма.

Возьмем, к примеру, популистские методы кубинской революции. Кубинцы, как я хорошо помню, просты, порывисты, доверчивы и при этом маниакально разговорчивы. Возможно, не все из перечисленного можно считать достоинством, но эти черты кажутся удачно вписанными в контекст успешного, укрепляющегося революционного общества. Во Вьетнаме все кажется официальным, отмеренным, контролируемым и заранее спланированным. Я просто жажду, чтобы кто-нибудь здесь оказался несдержанным. Поговорить с ним о его личной жизни, его эмоциях. Дать увлечь себя эмоциями. Вместо этого все безупречно вежливо, но как-то безлики. Это совпадает с впечатлением от Вьетнама как почти асексуальной культуры, если судить по тому, что я наблюдаю, и о чем свидетельствуют три фильма, которые я на этой неделе видела в Ханое, и роман, который прочла вчера ночью в английском переводе. (Хьеу в ответ на мой вопрос утверждал, что во вьетнамских пьесах и фильмах не целуются; понятно, что никто не целуется ни на улицах, ни в парках. Я не видела, чтобы люди касались друг друга

хотя бы случайно.) Как доказала Куба, стране, когда она становится коммунистической, не обязательно принимать пуританский стиль жизни. И, вероятно, отношение вьетнамцев к сексу и выражению чувств сформировалось в культуре задолго до прихода революционного марксистского идеализма. Тем не менее вьетнамцы вызывают досаду у такого, как я, западного неорадикала, для которого революция означает не только учреждение политической и экономической справедливости, но и высвобождение и утверждение личной (наряду с социальной) энергии всех видов, включая эротическую. Это как раз то, что означает революция на Кубе — несмотря на вмешательство в основном старомодных правоверных коммунистов-бюрократов, которые сталкивались с Фиделем именно по этому поводу.

Не могу удержаться от сопоставления спонтанного эгалитаризма, который я наблюдала у кубинцев, независимо от их положения, с явно выраженными иерархическими чертами вьетнамского общества. Никто из них не подобострастен, но каждый знает свое место. При том что замеченное мною различие в обращении к разным людям выглядит изящно, ощущение, что одни люди более важны или ценны, чем другие, и заслуживают большей доли доступных — вполне, впрочем, жалких — материальных благ, не оставляет наблюдателя. Так, о магазине, в который нас привели на третий день за сандалиями из автомобильных покрышек и подобрали каждому пару вьетнамских брюк, Хьеу и Фан сказали, почти что с гордостью собственников, что это особый магазин для иностранцев (дипломатического персонала, гостей) и важных людей из правительства. Я-то думала, что они считают существование подобных заведений «антикоммунистическим». Но, возможно, это лишь доказательство того, насколько я проникнута «американским» духом.

Меня беспокоят и трапезы в отеле «Тхонг Няг». В то время как каждый наш ланч и ужин состоят из нескольких вкуснейших мясных и рыбных блюд (мы едим только вьетнамскую пищу, и как только мы съедаем все из одной из больших мисок, официантка тут же ставит на наш стол новую), 99 % вьетнамцев ежедневно питаются лишь рисом и бобами и счастливы, если раз в месяц им удастся поесть рыбы или мяса. Разумеется, я ничего не говорю. Они, наверное, были бы озадачены, даже оскорблены, если бы я предложила, чтобы мы питались так же, как средний вьетнамец. Известно, какой щедростью и каким (в нашем случае) самопожертвованием отличается гостеприимство в восточной культуре. Разве я хочу оскорбить их понимание внешних приличий? Все же это беспокоит меня... К тому же меня выводит

из себя мысль, что нас возят на машине даже на очень небольшие расстояния; Комитет мира взял напрокат две машины, «Волги», которые дожидаются нас с шоферами перед отелем, куда бы мы ни собирались. Помещение делегации Национального фронта освобождения в Ханое, в котором мы на днях были, находится всего через два дома от отеля. А другие места, которые мы посещаем, находятся на расстоянии пятнадцати — двадцати кварталов. Почему бы не позволить нам пойти пешком, что мы все трое единодушно предпочли бы? Неужели они следуют правилу: гостям — все лучшее? Но такой род вежливости, на мой взгляд, должен отвергаться коммунистическим обществом. Или мы должны ехать в автомобиле, потому что они считают нас слабыми, изнеженными иностранцами (с Запада? из Америки?), которым следует к тому же напоминать, что нужно избегать солнца? Меня беспокоит мысль, что вьетнамцы могут считать ходьбу пешком ниже нашего достоинства («официальных гостей», «знаменитостей» или кого другого). Каковы бы ни были их резоны, заговаривать с ними об этом не стоит. Мы едем по заполненным народом улицам в больших безобразных черных автомобилях — шоферы из всех сил сигналият, чтобы пешеходы и велосипедисты уступали дорогу... Лучше, конечно, было бы, если бы они взяли для нас или позволили бы нам самим взять напрокат велосипеды. Но хотя мы не раз намекали на это Оаню, несомненно, наши опекуны не принимали или не хотели принять нашу просьбу всерьез. Удивлялись ли они, когда мы предлагали это? Или просто думали, что мы глупы или невежливы?

Безусловно, я вынесла из этих мест то, что американцы привозят в Ханой свое очень сложное «я». По крайней мере именно эта американка! Иногда у меня появляется печальное ощущение (не знаю, как у Энди и Боба), что мы попусту тратим время наших вьетнамских хозяев. Оань мог бы употребить время на то, чтобы сочинять музыку. Фан перечитал бы Мольера (он преподавал литературу до того, как стал на полную ставку работать в Комитете мира) или посетил своих дочерей-подростков, эвакуированных в деревню. Хьеу, оказавшийся журналистом, мог бы писать статьи жуткой прозой в северовьетнамские газеты. Только Тоан, который, судя по всему, занимался какой-то конторской работой, мог бы проиграть; наверное, ему было интереснее вместе с тремя коллегами развлекать и занимать бестолковых великовозрастных иностранных гостей. Как воспринимают вьетнамцы то, что происходит с нами здесь? Улавливают ли они, когда мы понимаем, а когда нет? Я думаю, в частности, об Оане, который, несомненно, очень проницателен, он много путешествовал по

Европе, но также и о других вьетнамцах, которые улыбаются нам, говорят с нами, преувеличивая наши достоинства («Мы знаем, ваша борьба трудна», — сказал сегодня кто-то), объясняют нам разные вещи. Боюсь, они не видят разницы. Они просто слишком щедры, слишком доверчивы.

Но меня притягивает это добросердечие и доверчивость. Мне нравится, как люди смотрят, часто просто глазают на нас, когда мы идем по Ханюю. Я чувствую, что они рады нам, видеть нас — это приятный для них опыт. Я спросила сегодня Оаня, как он считает, понимают ли люди на улицах, что мы американцы. Он сказал, что большинство не понимает. «За кого они нас принимают», — спросила я. «Наверное, за русских», — ответил он, и действительно, несколько людей, обращаясь к нам, произносили *«товарищ»* и какие-то еще русские слова. Хотя большинство ничего не говорило нам. Они молча смотрели, показывали на нас, затем обсуждали друг с другом. Хьеу говорит, что чаще всего, когда мы гуляем или идем в кинотеатр, все с доброжелательным изумлением обсуждают, какого мы высокого роста.

Я стала чаще выходить гулять одна, когда не слишком жарко, пытаюсь реагировать на взгляды прохожих, радуясь неопределенности собственной личности, защищенной тем, что я не говорю по-вьетнамски и могу ответить только взглядом и улыбкой. Я больше не удивляюсь, как удивлялась сначала, тому, что одной мне гулять удобнее, даже когда я теряюсь в малоизвестных кварталах, далеко от отеля. Хотя я сознаю возможность неприятного инцидента, который может произойти, когда я нахожусь в другой части города, не умея объяснить, кто я, или разобраться в указателях, но чувствую себя в полной безопасности. В Ханое, должно быть, очень мало иностранцев — если не считать нескольких зданий отеля «Тхонг Ня», я не встречала на улицах ни одного невьетнамца, но вот я — гуляю без сопровождения среди этих людей, словно у меня есть право ходить по Ханюю и ожидать, что все они, вплоть до торговца флейтами, сидящего на корточках на краю тротуара, понимают меня и благожелательно не обращают на меня большого внимания. Впечатление от вежливости и от отсутствия насилия в Ханое изумляет не только по сравнению с любым большим американским городом, но и с Пномпенем и Вьентьяном. Люди здесь оживленные, общительные, но явно не вздорные. Даже когда улицы полны народа, не слышно никаких резких звуков. Я видела множество маленьких и не слишком упитанных детей и младенцев, но никогда не слышала их плача.

Возможно, я чувствую себя в такой безопасности, потому что

не воспринимаю вьетнамцев вполне серьезно, как «реальных людей», в соответствии с мрачными взглядами, популярными там, откуда я приехала, что, дескать, «реальные люди» опасны, изменчивы; рядом с ними нельзя быть в безопасности. Надеюсь, это не так. Я знаю, что не хотела бы, чтобы вьетнамцы оказались плохими или скверного нрава. Но как я ни люблю глубокую, свежую тишину Ханоя, мне не хватает во вьетнамцах некоторой резкости, большего — это не значит более громкого — масштаба их чувств.

Например, мне кажется недостатком, что в Северном Вьетнаме недостаточно ненависти. Как иначе объяснить тот странный факт, что вьетнамцы и сейчас, кажется, испытывают теплые чувства к Америке? Во время нашей беседы доктор Тхать пылко восхищался достижениями Америки в области техники и науки. (Это говорил член кабинета министров страны, разрушенной жестоким и мощным оружием, произведенным с помощью именно этой науки и техники.) Я подозреваю, степень интереса и информированности вьетнамцев относительно американской политики — как я поняла, отвечая на вопросы, которые задавали мне на днях о предварительных выборах в Небраске, о влиянии Джона Линдси в Гарлеме и о радикализме американских студентов — диктуется не просто практической целесообразностью, частью политического принципа «знать своего врага», но и откровенной очарованностью Соединенными Штатами. Правительство и здешние профессионалы, у которых есть радио, регулярно слушают «Голос Америки» и наверняка посмеиваются над американской версией этой войны: на этой неделе «Голос Америки» отрицал, что в Сайгоне происходили сколько-нибудь серьезные военные действия. Но в то же время они, кажется, с почтением относятся к политическим процессам в Америке и даже несколько сочувствуют в связи с проблемами, с которыми сталкивается Америка как ведущая мировая держава. Поэты читают нам стихи о «вашем Уолте Уитмене» и «вашем Эдгаре Аллане По». В Союзе писателей сегодня вечером кто-то спросил меня, знаю ли я Артура Миллера, и робко покраснел от удовольствия, когда я ответила, что да и что могла бы передать ему экземпляр переведенной на вьетнамский пьесы «Смерть коммивояжера». «Расскажите нам о Нормане Мейлере», — попросил меня молодой романист и извинился за то, что Мейлер еще не переведен на вьетнамский. И все они хотели узнать, какого рода книги я пишу, и заставили меня пообещать прислать им экземпляры, когда я вернусь в Штаты. «Нам очень интересна американская литература», — неоднократно повторял один из участников встречи. Несколько переводов художественной прозы

опубликованы в Ханое, и одна из таких книг — антология американского рассказа: Марк Твен, Джек Лондон, Хемингуэй, Дороти Паркер и несколько «прогрессивных» писателей 1930-х годов, которым отдают предпочтение в Восточной Европе. Когда я сказала, что американцы оценивают Говарда Фаста и Альберта Мальца как писателей того же класса, что и другие в этой подборке, один из вьетнамских писателей сказал, что им это известно. Беда в том, что у них на самом деле очень мало книг — главная библиотека в Ханойском университете разбомблена, — и бóльшая часть американской литературы в Ханое выбрана и издана московским Издательством литературы на иностранных языках. «В социалистических странах, с которыми у нас нормальные отношения, мы не можем найти книг современных американских писателей», — добавил он со смехом. Другой писатель, прислушивавшийся к нашему разговору, ухмыльнулся.

Конечно, мне было приятно узнать, что некоторые вьетнамцы сознают, что принадлежность к «социалистическому лагерю» имеет свои недостатки — среди них культурная изоляция и интеллектуальный провинциализм. Но при этом грустно думать, что им приходится нести бремя и этого понимания, когда они и без этого остро осознают, что Вьетнам — изолированная, провинциальная страна. Врачи, писатели, ученые, с которыми мы беседовали, говорили об ощущении отчаянной оторванности. Как сказал один профессор, описав рост научных учреждений после 1954 года: «Но мы все еще не можем усвоить основные тенденции исследований, проводимых в мире. Мы получаем не относящиеся к делу материалы, и притом с опозданием». Несмотря на всю их гордость за прогресс, достигнутый с момента изгнания французов, люди часто извиняющимся тоном упоминали, что Вьетнам все еще «отсталая» страна. И тогда я ощущала, насколько полно они сознают, что мы приехали из более «продвинутой» страны мира; здесь есть уважение к Соединенным Штатам, высказанное или нет.

В такие минуты я тоже чувствую себя приезжей из Америки, хотя и по-другому. Потому что я, несмотря ни на что, настолько американка, и так глубоко укоренено во мне гражданство страны, которая считает себя величайшей во всех отношениях, что я ощущаю смущение от скромного (хотя гордого) самоутверждения малого, слабого народа. Глубокий интерес вьетнамцев к Америке явно подлинный, так что было бы грубостью не ответить на него. Но это как-то разочаровывает меня, кажется несколько неподобающим. Я сознаю теперь, как их неожиданно сложное, но чистосердечное отношение к Соединенным Штатам накладывается на любую ситуацию между отдельным вьетнамцем

и Бобом, Энди и мной. Но у меня нет морального права разоблачаться до «реальной» ситуации, выходя за пределы восторженности. Мои политические симпатии остаются прежними, но, возможно, у меня или у кого-то похожего на меня нет иного способа пребывать здесь, кроме как в стереотипном положении (как «американский друг»), нет способа избежать того, чтобы быть либо скромным или пассивным, или сентиментальным, или покровительственным — просто как нет возможности для американцев, включая меня, не быть на шесть дюймов выше среднего вьетнамца.

Примерно так же выглядят многие страницы из первой половины дневника, который я вела во время пребывания во Вьетнаме: они перемежаются страницами подробных заметок о наших визитах и встречах. Чисто репортерская часть дневника, полная фактической информации и описаний и итогов разговоров, отражает напряженную, сосредоточенную работу. А субъективные промежуточные записи, которые я частично переписала набело, выражают еще и другое — мою незрелую и эмоциональную реакцию.

Не то чтобы я ждала, что буду легко себя чувствовать в Северном Вьетнаме или обнаружу, что вьетнамцы совсем такие же, как европейцы или американцы. Но я не думала, что окажусь настолько обескураженной, настолько сомневающейся в своем опыте — и буду не в состоянии преодолеть собственное невежество. Мое понимание страны было ограничено выбором Вьетнама как протеста против самого безобразного, что есть в Америке: принципа «воли», собственной правоты, склонности к насилию, бездушного приоритета технологических способов решения человеческих проблем. У меня были кое-какие знания относительно американской воли, сложившиеся в результате жизни в разное время на Юго-Западе, в Калифорнии, на Среднем Западе, в Новой Англии и в последние годы в Нью-Йорке и в результате наблюдения ее влияния на Западную Европу в последнее десятилетие. Чего я не понимала, к чему у меня даже не было ключа, это природа вьетнамской воли — ее стиль, ее масштаб, ее тонкость. Бретон различал две формы воли в подлинно революционной борьбе: «революционное терпение» и «крик». Но их нельзя противопоставлять без понимания специфических качеств людей — то, что оказалось для меня таким трудным в Северном Вьетнаме. Считала ли я, что в моей неспособности найти удовлетворительный контакт с вьетнамцами проявилась моя или их ограниченность, это был все тот же тупик. Примерно на пятый день, как свидетельствуют выдержки из моего дневника, я готова была отступить от себя, а значит, и от

вьетнамцев.

И вдруг, неожиданно, мой опыт начал меняться. Психологический зажим, от которого я страдала в начале нашего пребывания, ослаб, и я увидела вьетнамцев как живых людей, а Северный Вьетнам как реальную страну.

Первый признак того, что мне стало легче — я стала разговаривать с людьми. Не только с Оанем, нашим главным гидом, — с ним я общалась больше, чем с любым другим вьетнамцем за время нашего пребывания, — но также с девушкой-милиционером или с фабричным рабочим, или со школьным учителем, или врачом, или деревенским лидером, с которым мы провели вместе час и больше никогда не виделись. Меня стала меньше занимать «стесненность» их языка (которую по большей части можно свести к «абстрактности» или «неопределенности» речи, что отмечают приезжие с Запада в любой восточной стране) и уменьшение моих собственных средств выражения, так что я стала более чувствительной к различиям в манере вьетнамцев говорить. Для начала я научилась различать пропагандистский уровень языка (слова, которые пусть и могут содержать правду, но тем не менее звучат угнетающе и неправдоподобно) и простой язык. Я научилась к тому же уделять больше внимания тому, что постоянно повторялось, и обнаружила, что общепринятые слова и фразы богаче, чем я думала.

Возьмем, например, понятие уважения. «Мы уважаем вашего Нормана Моррисона» — эта фраза часто повторялась в торжественных речах, которыми нас встречали при каждом визите в Ханое или в сельской местности. Мы узнали, что Оань написал популярную песню, «Песню Эмили», посвященную младшей дочери Нормана Моррисона, которую тот взял с собой, когда шел на самопожертвование перед зданием Пентагона. В Союзе писателей кто-то прочел нам прекрасное стихотворение (которое я читала прежде в английском и французском переводе), оно называлось «Пламя Моррисона». Шоферы грузовиков, перевозившие продовольствие по опасному маршруту к 17-й параллели, прикрепляли фотографию Нормана Моррисона к противосолнечному козырьку, возможно рядом с фотографией Нгуен Ван Чоя, которого казнили несколько лет назад за участие в заговоре с целью убийства Роберта Макнамары, когда тот посещал Южный Вьетнам. Сначала чувствуешь, что тебя трогает этот культ Нормана Моррисона, и в то же время ощущаешь некоторую неловкость. Несмотря на подлинность эмоций отдельного человека, они кажутся чрезмерными и сентиментальными, возводящими образцовых героев в ранг картонных святых, что характерно для сталинистской и

маоистской культуры. Но после того как имя Нормана Моррисона было повторено раз двадцать (зачастую робко, всегда с любовью, с явным желанием вести себя дружески и любезно с нами, американцами), я стала понимать особое отношение вьетнамцев к Норману Моррисону. Вьетнамцы считают, что жизнь народа, его воля, поддерживаются и подпитываются героями. И Норман Моррисон действительно герой — в точном смысле слова. (Вьетнамцы не переоценивают, как мне сначала казалось, подлинное воздействие его самопожертвования на сознание Америки; для них гораздо более важно, чем практическое влияние, моральное значение его поступка, его законченность как акта самопроникновения.) Следовательно, они выражались совершенно точно, когда заявляли о своем уважении к нему и часто называли его «благодетелем». Норман Моррисон стал неподдельно важен для вьетнамцев, настолько, что они не могут понять, что он может не быть в такой же мере подпиткой для нашего сознания, сознания трех из их «американских друзей».

Само это определение нас как друзей, вначале смущавшее и беспокоившее меня, теперь стало казаться — еще один знак перемен во мне — более вразумительным. В то время как сначала я бывала и тронута, иногда до слез, и смущена этим дружелюбием, в конце концов я стала просто ценить его, мой отклик стал более искренним и гибким. У меня, конечно, не было никаких оснований подозревать вьетнамцев в двуличности или считать их отношение наивным. В конце концов, поскольку я была другом, почему же наивно или легковерно с их стороны думать так? Вместо того чтобы удивляться их способности выйти за пределы своей ситуации «жертв Америки» и идентификации нас как граждан государства-врага, я начала представлять себе, как на самом деле вьетнамцы могут в данный момент их истории приветствовать тех или иных американских граждан как друзей. Было важно, понимала я, не смущаться при виде всех маленьких подарков и цветов, которые совали нам, где бы мы ни появлялись. Меня беспокоило, что за все время нашего пребывания нам нигде не разрешали платить за что бы то ни было — даже за множество книжек, которые мне требовались, или за телефонные звонки, а я часто звонила своему сыну в Нью-Йорк, чтобы узнать, все ли у него в порядке (несмотря на то, что я настаивала, чтобы мне позволили платить, по крайней мере, за эти звонки). Постепенно я поняла, что с моей стороны это было проявлением ограниченности — отказываться или чувствовать себя подавленной щедростью наших хозяев.

Перемены во мне заключались не только в том, что я стала с большей благодарностью принимать вьетнамскую щедрость и

тщательно продуманные знаки внимания. Здесь нужно было понять что-то еще, и, благодаря многочисленным контактам с вьетнамцами, я обнаружила, что их вежливость совершенно не похожа на «нашу», и не только потому, что она здесь гораздо более распространена. В Америке и Европе за вежливостью (в большей или меньшей степени) всегда скрывается неискренность, некоторая принужденность. Для нас вежливость означает принятые правила дружелюбного поведения, которые люди договорились соблюдать вне зависимости от того, нравится это им или не нравится, потому что их истинные чувства не всегда достаточно корректны и благородны, чтобы обеспечить социальный порядок. По определению вежливость никогда не бывает подлинно честной, она свидетельствует о несоответствии социального поведения и подлинных чувств. Возможно, это несоответствие, принятое в нашей части мира как догмат веры, относящийся к поведению человека, дает нам повод к иронии. Ирония становится неременным способом продемонстрировать полную правду жизни: то есть что мы имеем и не имеем в виду, когда что-то говорим и делаем. Я сначала была в замешательстве из-за отсутствия иронии у вьетнамцев. Но когда сумела отказаться, хотя бы мысленно, от убежденности в необходимости иронии, вьетнамцы вдруг оказались гораздо более понятными. Их язык перестал казаться таким несвободным и упрощенным. (Для иронических истин необходимо множество слов. Без иронии так много слов не требуется.)

У вьетнамцев иное понятие вежливости, чем то, к которому мы привыкли, и оно подразумевает сдвиг значений честности и искренности. Честность, как она понимается во Вьетнаме, мало напоминает честность, которую светская западная культура, по существу, ставит выше всех остальных добродетелей. Во Вьетнаме честность и искренность — это функции достоинства человека. Вьетнамец, будучи честным, усиливает и укрепляет свое личное достоинство. В этом обществе быть искренним зачастую означает именно отказ от претензий на высокое положение, от эффектного появления на людях. Расхождение разительное. Эта культура принимает эмпирическое или описательное понятие искренности, что определяет, насколько человек искренен, по тому, как полно и точно его слова отражают его скрытые мысли и чувства. У вьетнамцев существует нормативное или предписывающее понятие искренности. В то время как наша цель установить верное соответствие слов и поведения человека и его внутренней жизни (допуская, что правда, которую человек говорит, этически нейтральна или, скорее, представляется этически нейтральной или даже положительной, по мнению говорящего), их цель

определить соответствующее отношение между словами говорящего, его поведением и его социальной идентичностью. Искренность во Вьетнаме означает поведение, *достойное* роли этого человека, искренность — это вид этического устремления.

Таким образом, рассуждать о том, была ли сердечность Фам Ван Донга во время нашей с Бобом и Энди беседы с ним вечером 16 мая искренней в нашем понимании, или, скорее, премьер-министр «действительно» хотел обнять нас, когда мы уходили из его кабинета, прежде чем проводить к входной двери и посыпанной гравием подъездной дорожке до ожидавших нас автомобилей, — это отклонение от темы. Он был искренен во вьетнамском смысле: его поведение было приятным, приличным, полным добрых намерений. Не совсем правильно задаваться вопросом, ненавидят ли вьетнамцы американцев «на самом деле», хотя говорят, что не ненавидят; или удивляться, почему они не ненавидят американцев, если они действительно не ненавидят. Одно из основных положений вьетнамской культуры — это необычайные, прекрасные поступки. Но эти поступки не следует интерпретировать в нашем «напускном», несколько театральном смысле. Поступки вьетнамца не являются чем-то внешним по отношению к его действительной личности. Поступки соответствуют стандартам, которые он утверждает, которые составляют его «я». И в определенных случаях личность может быть заново определена единственным поступком: если человек сделает что-то лучше, чем обычно, это может поднять его на новый уровень, на котором такие поступки возможны регулярно. (Во Вьетнаме этические устремления истинны — это подтверждено реальностью — не так, как у нас, из-за наших психологических критериев «типичного» и «последовательного». Этот контраст проливает свет на совершенно иную роль, которую политические и этические призывы играют в обществе, подобном вьетнамскому. Большая часть рассуждений, которые мы бы отвергли как пропагандистские или манипулятивные, обладает для вьетнамца глубиной, которую мы не ощущаем.)

Вьетнам — по крайней мере в соответствии с официальной точкой зрения — может поразить западного светского наблюдателя как общество, чрезмерно напряженное в этическом, психологическом смысле. Но такое суждение зависит целиком от современных, весьма скромных стандартов, на которые способны человеческие существа. И Вьетнам, во многих отношениях, опровергает эти стандарты. Я помню свои противоречивые ощущения в первый вечер нашей двухдневной поездки в горную провинцию Хоабинь к северу от Ханоя. Мы ненадолго остановились, чтобы посетить могилу американского летчика.

Когда мы вышли из машин и прошли яров пятьдесят от дороги по высокой траве, Оань сказал нам, что это был пилот Ф-105, год назад сбитый селянином из винтовки. Пилот не успел катапультироваться и рухнул вместе с самолетом именно здесь; несколько крестьян достали его тело из-под обломков. Подойдя к поляне, мы увидели не просто могилу, а высокий холмик, украшенный фрагментами самолетного двигателя и смятого крыла, что напоминало скульптуры Джона Чемберлена, и цветами, а наверху была укреплена деревянная табличка, на которой было написано имя летчика и дата его гибели. Я постояла там несколько минут, с трудом постигая и факт похорон, и вид этой могилы, и свидетельства того, что за ней продолжают присматривать. И потом, когда заместитель председателя административного совета этой провинции, который ехал в одной машине со мной, пояснил, что летчика похоронили в «гробу из крепкого дерева», чтобы его семья после войны могла приехать из Америки и забрать его тело домой, я почувствовала себя раздавленной. Кто совершил такой удивительный поступок? Как могли люди, у которых жены, родители и дети были убиты этим летчиком и его товарищами (нагруженный четырьмя кассетными боеприпасами Ф-105 убивает любое не укрывшееся в убежище живое существо в радиусе одного квадратного километра), кротко взять в руки лопаты и старательно устроить его могилу? Что они чувствовали? Понимали ли они, что какова бы ни была его реальная вина, он, как и их мертвые, был драгоценным, незаменимым человеком, который не должен был умереть? Испытывали ли они жалость к нему? Простили ли они его? Возможно, эти вопросы вводят нас в заблуждение. Жители деревни, похоронив пилота, совершили прекрасный (можно, наверное, сказать — «человечный») поступок — это пример, который перевешивает личные чувства, преобразует их в той мере, в какой они имеют значение.

В такие поразительные поступки трудно поверить приезжему, который исходит из собственных понятий. Разумеется, я не могла полностью отказаться от привычного для меня понимания человеческого поведения. В течение двух недель меня искушало желание определить рамки психологических вопросов относительно вьетнамцев, — сознавая при этом, насколько эти вопросы произвольны, продиктованы западными этическими установками. Если вообще имеет смысл задаваться вопросом, например, что значит «эго» для вьетнамцев, то я должна отметить, что ответы на него вряд ли будут похожи на знакомые нам. Люди в Северном Вьетнаме удивительно спокойны, и хотя они редко говорят о чем-то, кроме войны, их беседа

удивительным образом лишена ненависти. Даже когда они используют этот мелодраматичный коммунистический язык осуждения, он звучит слегка монотонно и как бы по долгу. Они говорят о жестокости, о сущности своей истории с почти нежной печалью и с непреходящим удивлением. Разве могут такие вещи случаться на самом деле, как бы говорят они. Неужели французы действительно вспороли животы закованным в наручники рабочим с плантаций, устроившим забастовку, как свидетельствует фотография в Музее революции? Как могут американцы *не стыдиться* того, что они здесь совершили? Такой незаданный вопрос будто звучал во время нашей экскурсии по другому, меньшему по размерам «музею» в Ханое, где демонстрировалось различное смертоносное оружие, применявшееся американцами в Северном Вьетнаме в последние три года. Я думаю, они это не совсем понимают — чего еще, в конце концов, можно ожидать в культуре, основанной на стыде, которую в данный момент атакует культура, источник энергии которой лежит в многократном возрастании вины.

То, что Вьетнам — это культура, в основе которой лежит стыд, возможно, объясняется тем, что замечаешь (и не замечаешь) здесь в формах экспрессивности людей. Мое собственное формирование в культуре, основанной на вине, безусловно, и есть причина, по которой мне трудно понять их. Я предполагаю, что культуры, основанные на чувстве вины, как правило, предрасположены к интеллектуальным сомнениям и моральным сложностям, поэтому, с их точки зрения, все культуры, основанные на стыде, «наивны». Отношение к моральным требованиям в «культурах стыда» менее противоречиво, а коллективные действия и общественные нормы обладают собственной ценностью, какой они не обладают для нас.

Главными среди общественных добродетелей во Вьетнаме следует назвать внешние приличия — в более общем смысле озабоченность тем, чтобы поддерживать при любых изменениях в отношениях между людьми строгий моральный стиль. Я могла бы думать, что это отношение чисто азиатское, если бы не видела камбоджийцев и лаосцев, в противоположность которым вьетнамцы ведут себя с гораздо бóльшим достоинством и сдержанностью, даже несколько ханжески на свой лад, к тому же они более скромны в одежде. При любой жаре во Вьетнаме нигде не увидишь (в отличие от Камбоджи и Лаоса) человека в шортах или без рубашки. Все аккуратно, пусть бедно, закрыты одеждой от шеи до лодыжек — женщины, как и мужчины, носят длинные брюки, — и аккуратность считается большой ценностью. Гордость людей в На Фоне, когда они показывали нам свой построенный из

кирпича и цемента общественный сортир на два очка, первый подобный объект в селении, законченный всего за день до нашего приезда, была связана не только с гигиеной или удобством. Новый сортир был своеобразной моральной победой. «Все воды Восточного моря не смогли смыть грязь, оставленную врагом» — это цитата, которая восходит к одной из бесчисленных вьетнамских войн с китайцами, к войне, которая началась в 1418 году и закончилась победой в 1427 году. Нет сомнений, что жители Северного Вьетнама относятся с такой же болью к трем годам американского вторжения: снова самым устрашающим образом их страна была осквернена. Этическую метафору чистоты и грязи, разумеется, можно найти почти повсеместно, во всех культурах, но я чувствую, что она особенно сильна во Вьетнаме. Ее сила удивительно выражена в эпосе XVIII века, «Киеу, или Страдания истерзанной души», самом известном произведении вьетнамской литературы. (Поэма подробно изучается в школах, ее часто читают по радио, практически каждый вьетнамец знает наизусть длинные фрагменты.) В начале истории Киеу, героиня, предстает перед читателем юной девушкой. Ее видит молодой человек, влюбляется, втайне от всех терпеливо ухаживает за ней, но семейный долг внезапно призывает его уехать, прежде чем он успеет объясниться. Киеу считает себя покинутой и, столкнувшись лицом к лицу с кризисом в собственной семье, продает себя в наложницы богатому человеку, чтобы спасти отца от долговой тюрьмы. После двадцати лет дурного обращения и унижений, в результате чего она оказывается в публичном доме, откуда убегает, чтобы стать монахиней, Киеу возвращается домой, где снова встречает человека, которого любила. Он просит ее выйти за него замуж. В длинной финальной сцене, в их свадебную ночь, Киеу говорит мужу, что, хотя она глубоко его любит и хотя никогда не испытывала удовольствия от сексуальных отношений с другим человеком, их брак не может быть осуществлен. Он протестует, говорит, что ее несчастливая жизнь во время их долгой разлуки ничего не значит для него; но она настаивает на своем, утверждая, что она нечиста. Именно потому, что они любят друг друга, настаивает она, они должны принести эту жертву. В конце концов из уважения и любви к ней он соглашается. Поэма заканчивается описанием гармонии и радости их супружеской жизни. Для западного восприятия такой счастливый конец вряд ли покажется счастливым. Мы бы предпочли, чтобы Киеу умерла от туберкулеза в объятиях возлюбленного сразу после того, как они соединились, а не продолжала жить с ним в самоотречении. Но вьетнамцев, даже сегодня, такое решение удовлетворяет и кажется им

справедливым. То, что может показаться нам «закрытым», тайным или невыразительным, я думаю, частично обусловлено тем, что вьетнамцы удивительно утонченны.

Не стоит и говорить, что сегодняшние стандарты отличаются от предложенных в «Киеу». Но самоконтроль в половых отношениях и сейчас вызывает восхищение. В сегодняшнем Вьетнаме мужчины и женщины работают, едят, воют и спят вместе, не испытывая никаких сексуальных соблазнов. Но теперь вьетнамцы понимают, что у западных людей другие стандарты сексуального поведения. Оань, рассказывая мне о том, что для вьетнамцев не характерна неверность мужей и жен, даже при долгой разлуке, обусловленной войной, сказал, что знает, — супружеская верность «не часто встречается» на Западе. Посмеиваясь над собой, он упомянул, как был потрясен во время своего первого путешествия в Европу — в Россию, — услышав, как люди на приемах рассказывают друг другу «неприличные» анекдоты. Сейчас, уверил он меня, его это задевает меньше. Со своей неистребимой вежливостью вьетнамцы пришли к выводу, что у нас эти вещи устроены иначе. Таким образом, сколько бы Энди Копкинд, Боб Гринблатт и я ни ездили по стране, как бы просты и невелики ни были наши пристанища, на ночь нам всегда предоставляли отдельные комнаты (или то, что считалось комнатами); но в одной из таких поездок, когда нас сопровождала медсестра, потому что Боб приболел накануне отъезда, я заметила, что молоденькая, хорошенькая медсестра спала в той же комнате, где наши гиды и шоферы, а все они были мужчинами... Сексуальная самодисциплина, как я понимаю, это нечто само собой разумеющееся во Вьетнаме. Это только один аспект общих требований к индивиду: поддерживать свое достоинство и предоставлять себя в распоряжение других ради общего блага. В противоположность Лаосу и Камбодже с их «индийской», «южной» атмосферой, сложившейся в результате эклектического смешения индуистского и буддистского влияний, Вьетнам представляет собой парадокс — страну с таким же явно тропическим климатом, которая руководствуется классическими ценностями (тяжелая работа, дисциплина, серьезность) страны с умеренным или холодным климатом. Эта «северная» атмосфера, несомненно, наследство полчищ «северных феодалов». (Я также прихожу к заключению, что она не настолько «концентрирована» в южных районах страны. Люди в Ханое описывают жителей Сайгона как более беззаботных, более эмоциональных, более обаятельных, но в то же время как менее честных и более несдержанных в сексуальном отношении — короче говоря, обычные северные клише относительно жителей юга.)

Таким образом, в то время как строгие требования, которые предъявляют к себе вьетнамцы, в их теперешнем виде, несомненно, подкреплены полувоенным этосом левореволюционного общества в период иноземного вторжения, их основные формы имеют глубокие исторические корни, в частности конфуцианские, отличные от буддистских тенденций во вьетнамской культуре. В некоторых обществах, особенно в китайском, эти две традиции ощущаются как резко антагонистические. Но во Вьетнаме, как я полагаю, это не так. Большинство вьетнамцев, кроме, разумеется, многочисленного католического меньшинства, — буддисты. Хотя в пагодах мы видим по большей части молящихся стариков, в стране все еще исполняется большое количество домашних ритуалов (мы видели алтари во многих домах); кроме того, существует множество светских общин, придерживающихся буддистских ценностей. Тем не менее, как бы ни сохранялся во Вьетнаме буддистский этос — с его фатализмом, парадоксальностью и подчеркнутой благожелательностью, — с ним вполне сопоставим этос дисциплины, характерный для конфуцианства. Поведение вьетнамцев отражает конфуцианскую идею относительно того, что и государство, и личное благосостояние зависят от культивирования правил уместного и правильного поведения. Также остается неизменным конфуцианский взгляд, выраженный Сюнь-цзы: «Все правила благопристойности и добродетели — это результат благоприобретенной мудрости, а не природы человека». Эта конфуцианская идея зависимости человека от его мудрости частично объясняет почитание вьетнамцами их лидера Хо Ши Мина, поэта и мудреца. Но лишь отчасти. Как нередко утверждают вьетнамцы, их отношение к Хо не имеет ничего общего с бытующим сегодня бездумным низкопоклонством перед Мао. День рождения Хо — это главным образом ежегодная возможность для жителей Северного Вьетнама продемонстрировать свой хороший вкус и тонкость своих чувств по отношению к виновнику торжества. «Мы любим и уважаем нашего лидера, — комментировал еженедельный журнал „Хок Тап“ („Учеба“) день рождения Хо в прошлом году, — но мы не обожествляем его». Люди, с которыми я встречалась, говорили о Хо, словно знали его лично, и он волнует и восхищает их именно как простой человек. Существует масса рассказов о его скромности и застенчивости. Люди находят его очаровательным и даже слегка эксцентричным. Они с волнением говорят о нем, вспоминая о годах его лишений в изгнании и его страданиях в китайских тюрьмах в 1930-х годах, беспокоясь о его хрупком здоровье. *Бак Хо*, дядюшка Хо, — это не особый титул, наподобие

оруэлловского Старшего Брата, а обычная вежливость, вьетнамцы любого возраста обращаются к людям старшего поколения «дядюшка» или «тетушка». (В шведском языке существует такое словоупотребление, с той разницей, что *tant* и *farbror* употребляют только дети или молодые люди, обращаясь к незнакомым взрослым, человек среднего возраста не может назвать так семидесятилетнего.) Эти чувства к Хо Ши Мину, личная любовь и благодарность — просто вершина чувств, связывающих представителей небольшого осаждаемого противником народа, которые могут считать каждого членом одной большой семьи. В самом деле, почти все добродетели, почитаемые вьетнамцами, — скромность, преданность, самопожертвование и верность в отношениях между полами, — имеют в качестве основной опорной метафоры авторитет семейной жизни. Это еще одна черта, указывающая на конфуцианство — в отличие от буддизма, в котором наибольшим авторитетом пользуется монашеское отделение от общества и отказ от семейных уз, — далекое от суровости и «пуританства» вьетнамской культуры, понимаемой как нечто относительно новое, как прививка революционной идеологии. (Если рассматривать вьетнамскую коммунистическую идеологию как «марксистско-ленинскую мысль», она покажется удобно расплывчатой и необычайно банальной.) Хотя приезжий подвергается искушению приписать необычайную дисциплину в стране влиянию коммунистической идеологии, вероятно, все наоборот: воздействие коммунистических моральных требований вытекает из врожденного уважения вьетнамцев к высоконравственному социальному и личному порядку.

Впрочем, я делаю вьетнамцев более склонными к официозу и торжественности, чем на самом деле, в то время как они идут к своим целям с особым тактом. В разговоре вьетнамцы сдержанны, даже на публичных встречах они немногословны и не особенно назидательны. Трудно опознать пылкое сознание, когда нет признаков пылкости, какими мы их себе представляем, когда нет возбуждения и пафоса. Становится понятно, что эти люди в данный момент существуют в самой возвышенной точке их сознания, в высшей точке более чем четвертьвековой непрерывающейся борьбы. Они уже победили французов, несмотря ни на что. (Французы первыми применили напалм во Вьетнаме. В 1950–1954 годах 80 % военного бюджета Франции было оплачено Соединенными Штатами.) Теперь, что еще более невероятно, вьетнамцы демонстрируют, что в состоянии стойко держаться, какой бы урон ни нанесли им американцы, быть единым целым и преуспевать как народ, в то время как на Юге Национальный фронт освобождения получает все большую

поддержку и контроль над территорией. Но бóльшую часть времени сочувствующий наблюдатель может лишь догадываться об их возвышенном настрое — не потому, что вьетнамцы незмоциональны, а благодаря их обычному эмоциональному такту, культурному принципу сохранения эмоциональной энергии. Нам говорили, что в подвергающихся сильным бомбежкам местах в сельской местности селяне обычно берут с собой гробы, когда ежедневно уходят работать на рисовые поля, так что, если кого-нибудь убьют, его можно сразу похоронить, лишь ненадолго отвлекаясь от работы. В эвакуированных школах дети каждое утро собирают личные вещи и постельные принадлежности и аккуратно складывают маленькие узелки в ближайшем земляном убежище на случай, если днем будет бомбежка и хижина сгорит; каждый вечер они берут из убежища свои узелки, распаковывают их и стелют постели...

Не один раз, наблюдая невероятную «приземленность» вьетнамцев, я думала о евреях, о том более расточительном и блестящем стиле, который присущ их встрече с исторической судьбой, наполненной непрекращающимся страданием и борьбой. Единственное преимущество вьетнамцев перед евреями как народа-страдальца, возможно, просто состоит в том, что любая культура крестьянского типа выше культуры, сложившейся в среде городской буржуазии. В отличие от евреев, вьетнамцы принадлежат культуре, различные психические типы которой еще не достигли высокой степени словесного выражения (заставляющей подвергать осмыслению друг друга). Они к тому же обладают историей, хотя и в большой степени полной жестоких преследований, но в то же время историей, привязанной к земле, с которой люди склонны себя отождествлять, а не просто (и потому сложно) привязанной к «личности».

Еврейский способ переживать свои страдания эмоционален, прям, убедителен. Он существует в диапазоне от неистовой декламации до иронической насмешки над собой. Он направлен на то, чтобы завоевать сочувствие других. В то же время он отражает отчаяние, вызванное трудностями привлечь других. Источник еврейского упорства, их чудесная способность выживать — это погружение в своеобразный сложный пессимизм. Возможно, когда я приехала во Вьетнам, то бессознательно ждала увидеть что-то похожее на еврейский (а также «западный») стиль открытого выражения страдания. Это объясняло бы, почему совершенно иной способ вьетнамцев переживать сопоставимую трагическую историю я приняла сначала за непроницаемость и наивность.

Мне понадобилось некоторое время, чтобы понять, что

вьетнамцев сдерживает некая застенчивость в демонстрации окружающим невыразимых страданий, которые им пришлось вынести. Даже при описании жестокости американцев они стараются не подчеркивать — словно это было бы дурным тоном, — что в полной мере ужасы американской войны во Вьетнаме нельзя увидеть нигде на Севере. Для этого, говорят они, нужно увидеть, «что случилось с нашими братьями на Юге». Мы знаем статистику потерь среди гражданских лиц, начиная с 7 февраля 1965 года: 60 % убитых — это женщины и дети, 20 % убитых и тяжело раненных — это пожилые люди. Нам показали города, где раньше жило по двадцать тысяч жителей, и множество городков по восемь тысяч, в которых не уцелело ни одного дома. Мы видели фотографии тел, изрешеченных фрагментами касетных бомб или обуглившихся от применения зажигательного оружия (наряду с напалмом американцы сбрасывали на вьетнамцев также белый фосфор, термитные смеси и магний). Мы бегло виделись с несчастными жертвами «эскалации», среди которых была двадцатичетырехлетняя женщина, у которой муж, свекровь и дети были убиты за время одного налета, и пожилая настоятельница и две молоденькие монахини, единственные выжившие при бомбежке католического монастыря, расположенного к югу от Ханоя. Тем не менее наши северовьетнамские хозяева, казалось, вовсе не хотели докучать нам жестокостями. Судя по всему, им было приятнее рассказывать нам при посещении развалин, что там не было человеческих жертв — как в случае, когда был разрушен новый госпиталь на 170 коек близ города Хоабинь. (Этот госпиталь был эвакуирован как раз перед первым налетом в сентябре 1967 года, впоследствии его бомбили несколько раз, и, конечно, он больше не использовался.) Вьетнамцы предпочитают создавать и создают впечатление мирного, жизнеспособного, оптимистического общества. Хо Ши Мин даже предложил в своей речи после восстания в августе 1945 года рецепт из пяти пунктов, «чтобы сделать жизнь оптимистичной»: каждый должен (1) быть надежным в политике, (2) уметь рисовать карандашом или красками, (3) знать музыку, (4) заниматься каким-либо видом спорта и (5) знать по меньшей мере один иностранный язык. Таким образом, под оптимизмом вьетнамцев я имею в виду не только их непреклонное убеждение, что они должны победить, но и их поддержку оптимизма как формы восприятия, как всемерное подчеркивание постоянного улучшения в обществе.

Действительно, одна из самых поразительных сторон Вьетнама — это позитивность подхода вьетнамцев почти к любой проблеме. Как профессор Буу, министр высшего образования,

заметил без малейшей иронии: «Американцы многому нас научили. Например, мы видим, что для образования необходимы не прекрасные здания, вроде совершенно нового Политехнического института в Ханое, которое мы вынуждены были покинуть в 1965 году с началом эскалации. Когда мы укрылись в джунглях и создали децентрализованные школы, обучение усвершенствовалось. Конечно, нам нравится хорошая еда и цветная одежда, но за эти три года мы научились тому, что человек во многих случаях может без них обходиться. Мы не считаем их фундаментальными, хотя они все же очень важны». Одним из преимуществ вынужденной эвакуации ханойских колледжей в сельскую местность, сказал он, было то, что студенты должны были сами построить новые учебные здания и научиться выращивать для себя еду (каждое эвакуированное учебное заведение или фабрика создавали новую общину, им предлагалось не кормиться за счет ближайших деревень, а быть самодостаточными в смысле собственного содержания). Благодаря этим тяжелым испытаниям формируется «новый человек». Так или иначе, невероятно, но вьетнамцы ценят преимущества своей ситуации, в частности ее воздействие на характер. Когда Хо Ши Мин сказал, что бомбардировки укрепляют «дух» народа, он имел в виду не только стойкость, а веру в то, что война приводит к постоянному совершенствованию морального уровня народа. Например, покинуть родные места и утратить все свое имущество (во множестве семей хранились реликвии, насчитывающие десять веков) всегда считалось во Вьетнаме самой худшей судьбой для семьи, но теперь, когда подобное произошло с десятками тысяч людей, они открыли преимущества быть лишенными всего: человек становится щедрее, менее привязанным к «вещам». (Это тема фильма, который я посмотрела, «Лес имени мисс Тхам»: в финале картины, чтобы починить разбомбленную дорогу для грузовиков, старый крестьянин по своей воле рубит два дерева, которые выращивал всю жизнь.) Бомбежка к тому же дает возможность для развития самообладания и для проявления административных способностей. Каждое селение или деревня за определенное время производит собственными силами восстановительные работы после бомбежки; в Ханое и Хайфоне по несколько жителей с каждой улицы делают подробные доклады о них. Я помню, как, когда мы осматривали подвергшиеся бомбежке районы Ханоя, мы слышали такой доклад от лидера «исследовательской команды» с улицы Куан Тхан (в двух километрах от нашего отеля), пожилого необразованного рабочего, который, будучи избран своими соседями на этот пост, обрел совершенно новые для себя знания.

Война сделала людей умнее и демократизировала интеллект, поскольку перед всеми стояла, в сущности, одна задача: защитить страну, отразить нападение агрессоров. По всему Северному Вьетнаму самопомощь и сотрудничество стали обычной формой социальной и экономической жизни. Это может звучать как традиционные положения кодекса социалистической экономики в применении к слаборазвитой стране. Но Северный Вьетнам не только маленькая, экономически отсталая страна третьего мира, со всеми недостатками узкопрофильной экономики (навязанной колониальным владычеством), неграмотностью, болезнями и трудными для ассимиляции, отсталыми в культурном отношении племенами (во Вьетнаме шестьдесят «этнических меньшинств»). Это страна, буквально израненная, и отравленная, и уничтоженная сталью, ядовитыми веществами и огнем. В таких обстоятельствах едва ли хватило бы самодостаточности — если бы не удивительная способность вьетнамцев обретать особую стойкость во времена бедствий.

Люди здесь воспринимают это проще: как необходимость быть достаточно изобретательными. Ошеломляющее превосходство Соединенных Штатов в людских ресурсах, оружии и средствах, а также масштабы разрушений, произведенных в этой стране, ставят определенную «проблему», как это часто формулируют вьетнамцы, но такую проблему, которую, они вполне уверены, удастся разрешить с помощью безграничной и «творческой» преданности труду. Везде, куда бы мы ни поехали, мы видели свидетельства огромного тяжелого труда, необходимого, чтобы поддерживать жизнь Северного Вьетнама. Труд равным образом распределен по площади всей страны — подобно огромным деревянным ящикам, которые стоят без всякой охраны по краям тротуаров на многих улицах в Ханое («наши эвакуированные склады», объяснил Оань) и на сельских дорогах, или грудам инструментов и других материалов, оставленных вдоль железной дороги, так что к ремонту можно приступить через несколько минут после окончания бомбежки. Тем не менее, стремясь шаг за шагом восстановить свою страну с помощью лопаты и молотка, вьетнамцы к тому же умеют выбирать приоритеты. Например, обычно воронки, оставленные в рисовых полях бомбардировщиком Б-52, засыпали за несколько дней. Но мы видели несколько воронок, оставленных 2000- и 3000-фунтовыми бомбами, таких больших, что труд и время, необходимые, чтобы засыпать их, были признаны чрезмерными, и их превратили в пруды для разведения рыбы. Несмотря на непрерывающуюся и бесконечную работу по ремонту разбомбленных городов и предприятий или создание новых,

более защищенных, что поглощает сегодня почти всю их энергию, вьетнамцы думают о будущем. Заботясь о послевоенной потребности в людях, обладающих современным образованием, вьетнамцы не мобилизуют учителей и профессоров и никого из 200 000 студентов колледжей и профессиональных учебных заведений. В самом деле, число студентов, осваивающих программу высшего образования, начиная с 1965 года, постоянно растет. Архитекторы уже создают планы новых городов (включая Ханой, его, как ожидают жители Северного Вьетнама, американцы полностью разрушат перед окончательным уходом), которые нужно будет построить после войны.

Приезжий человек может сделать вывод, что эта работа, при всей ее изобретательности, в основном консервативна по своей цели, подразумевая способы выживания целого общества, и только во вторую очередь выражает революционное представление — инструмент общества, решившегося на радикальные перемены. Но эти цели, я думаю, не могут быть разделены. Война, кажется, демократизировала Северный Вьетнам более глубоко и радикально, чем любая из социалистических экономических реформ, проведенных между 1954 и 1965 годом. Например, война разрушила одну из немногих сильных связей во вьетнамском обществе: между городом и деревней. (Селяне до сих пор составляют 80 % населения Северного Вьетнама.) Когда начались американские бомбежки, более полутора миллионов жителей покинули Ханой, Хайфон и другие, меньшие, города и рассеялись в сельской местности, где живут уже несколько лет; по сравнению с временем до 1965 года население Ханоя уменьшилось от более чем одного миллиона до менее чем 200 000 человек. И эта миграция, как говорили мне вьетнамцы, уже произвела заметные изменения в образе жизни как среди селян, которым пришлось принять самых разных поселенцев-беженцев с городскими привычками и вкусами, так и среди бывших жителей Ханоя или Хайфона, многие из которых ничего не знали о совершенно примитивных условиях ежедневного существования, до сих пор преобладающего в деревнях и селениях, и обнаружили, что могут преуспеть в суровых условиях и при общинном мышлении сельских жителей.

Война также демократизировала общество, уничтожив бóльшую часть скромных материальных средств и ограничив социальное пространство, которым Вьетнам располагал для различного вида производства (я включаю сюда все, от промышленности до ремесел). Таким образом, все больше и больше людей занимается всеми видами деятельности на одном и

том же уровне — голыми руками. Каждое маленькое, низкое здание в комплексах эвакуированных учебных заведений, которые были перенесены в сельскую местность, были построены самым простым образом, с земляными стенами и соломенной крышей. Километры аккуратных траншей, связывающих все здания и отходящих от каждого из них, служащих для того, чтобы можно было вывести детей в случае налета, приходилось тщательно копать в красной глине. Повсеместные бомбоубежища — в Ханое, в каждой деревне и селении, на некотором расстоянии по сторонам дороги, на каждом возделанном поле — были вырыты, одно за другим, местными жителями в их свободное время. (Начиная с 1965 года, вьетнамцы вырыли более 50 000 километров траншей и построили для населения в 17 000 000 человек более 21 000 000 бомбоубежищ.) Как-то вечером мы возвращались в Ханой из поездки на север, где мы посещали перемещенную фабрику, расположенную в грубо построенных сараях у подножия горы. В то время как несколько сот женщин и юношей работали на станках при свете керосиновых ламп, с десяток мужчин, пользуясь только молотками, расширяли стены небольшой пещеры по соседству, чтобы устроить безопасное убежище от бомбардировок для самого большого оборудования. Почти все в Северном Вьетнаме делается вручную, с минимальным количеством инструментов. Остается только задуматься о том, каковы действительные размеры хваленной помощи из России и Китая: так или иначе, но ее недостаточно. В стране катастрофически не хватает такого элементарного больничного оборудования, как стерилизаторы и рентгеновские аппараты, недостает пишущих машинок, токарных станков, пневматических дрелей и сварочных аппаратов. Во Вьетнаме множество велосипедов и довольно много транзисторных радиоприемников, но очень мало книг, каких бы то ни было, бумаги, ручек, патефонов, часов, фотоаппаратов; самые скромные потребительские товары практически отсутствуют. Одежды тоже очень мало. Можно считать, что вьетнамцу повезло, если у него есть две смены одежды и одна пара обуви. Нормирование разрешает каждому покупку шести метров хлопчатобумажной ткани в год. (Хлопчатобумажная ткань бывает всего нескольких цветов, и большинство одежды почти одинакового кроя: черные брюки и белые блузки для женщин; рыжевато-коричневые, серые или бежевые брюки и рыжевато-коричневые или белые рубашки для мужчин. Галстуки никто не носит, пиджаки встречаются довольно редко.) Даже одежда очень высокопоставленных чиновников поношена, выцвела, лоснится от частых стирок. Доктор Тать, родственник бывшего марионеточного императора

Бао Дая и, до того, как связал судьбу с революцией, один из крупнейших землевладельцев Вьетнама, упомянул, что не покупал себе новой одежды уже два года. Еды мало, но никто не голодает. Рабочие на производстве получают месячный рацион в 24 килограмма риса, все остальные, включая высших государственных чиновников, получают 13,5 килограммов в месяц.

Испытывая нужду почти во всем, вьетнамцы вынуждены использовать все, что у них под рукой, иногда в весьма необычных целях. Частично эта изобретательность традиционна; например, вьетнамцы делают удивительно много вещей из бамбука — дома, мосты, оросительные устройства, строительные леса, коромысла, чашки, курительные трубки, мебель. Но существует множество новых изобретений. Так, американские самолеты оказались настоящей сокровищницей. (И эти запасы далеко не истощились. За время нашего пребывания в Ханое вьетнамцы сбили с десятков беспилотных самолетов-разведчиков, которые летают по несколько раз в день начиная с 31 марта; они сбивали и самолеты ниже 19-й параллели, где налеты теперь интенсивнее, чем в любое другое время до «ограниченной паузы в бомбардировках».) Каждый сбитый самолет методично разбирают на части. Авиационные шины режут для изготовления резиновых сандалий, в которых ходит большинство жителей. Каждый неповрежденный компонент двигателя переделывается, чтобы его можно было использовать в моторе грузовика. Корпус самолета демонтируют, металл переплавляют для изготовления инструментов, небольших деталей машин, хирургических инструментов, проволоки, спиц для велосипедных колес, расчесок, пепельниц и, разумеется, знаменитых номерных колец, которые дарят приезжим как сувениры. Любая гайка, винт и шуруп, снятые с самолета, идут в употребление. То же относится к американским бомбам. В нескольких селениях, которые мы посетили, созывал на собрания или предупреждал о налете колокол из обшивки неразорвавшейся бомбы. В больнице, которую нам показали в селении Тхай, мы видели сделанный из парашюта сигнальной ракеты защитный тент для операционной, которую на время бомбежки перемещали в пещеру в скалах.

В таких обстоятельствах понятие «народной войны» — это не просто пропагандистский лозунг; оно приобретает реальность, как и глубокая надежда современных социальных планирующих органов — децентрализация. Народная война означает всеобщую, добровольную, благородную мобилизацию всех трудоспособных людей в стране, в результате чего каждый готов к любому заданию. Она также означает разделение страны на бесчисленные

мелкие и самодостаточные общины, которые могут пережить изоляцию, самостоятельно принимают решения и продолжают вносить свой вклад в производство. От людей на *местном* уровне ожидается, например, решение всяческих проблем, связанных с последствиями вражеской бомбардировки.

Наблюдение за повседневной жизнью общества, основанного на принципе экономного использования всех ресурсов, особенно впечатляет человека, происходящего из общества, основанного на безудержном потреблении. Здесь действует ужасная диалектика: большое расточительное общество наводняет землю всяческим барахлом, посылает своих мобилизованных в армию (иногда ни на что больше не годных) пролетариев на войну, отравляет, бомбардирует маленькое, фактически беззащитное, скромное общество, чьи граждане, те, кому удалось выжить, идут в джунгли, подбирая материалы, годные для ежедневного употребления и самозащиты.

Принцип «тотальной пользы» относится не только к вещам, но в равной степени к мышлению, и понимание этого помогло мне перестать раздражаться по поводу интеллектуальной банальности вьетнамских рассуждений. Любой материальный объект, который предстоит сделать, должен пройти долгий путь. То же самое и с любой идеей. Вьетнамские лидеры отличаются экономной, лаконичной мудростью. Возьмем цитату из Хо, которую нам часто повторяли: «Нет ничего дороже, чем независимость и свобода». Я обдумала ее не потому, что неоднократно слышала. И обдумав, согласилась, да, это, действительно, говорит о многом. Можно, как вьетнамцы, жить, во многом исходя из этой простой фразы. Вьетнамцы считают Хо не мыслителем, а человеком действия, его слова служат руководством к действию. Те же принципы применяются к иконографии вьетнамской борьбы, которая едва ли отличается визуальной или идеологической утонченностью. (Разумеется, прагматический принцип работает не всегда и не во всяком контексте, о чем свидетельствует довольно низкий уровень вьетнамского визуального искусства, за исключением плакатов. По контрасту со слабым развитием не только живописи, но и киноискусства, художественной прозы и танца, единственными «продвинутыми» искусствами в современном Вьетнаме мне кажутся поэзия и театр.) Принцип извлечения максимальной пользы из всего частично объясняет, почему в Северном Вьетнаме еще сохранились портреты Сталина, висящие на стене в некоторых (но не во всех) официальных кабинетах, фабриках и школах. Сталин — это традиционная фигура в ферротипическом пантеоне Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина, и у

вьетнамцев нет ни времени, ни побудительной причины для дискуссий о символах. Композиция этого квартета представляет собой жест вежливости по отношению к ведущей стране и номинальной главе «социалистического лагеря», сложившегося после прихода к власти в 1954 году теперешнего правительства. Люди Северного Вьетнама прекрасно сознают, что в 1968 году это изображение устарело, и многие северовьетнамцы, как мне показалось, относятся с большим сомнением к внутренней и внешней политике Советского Союза, даже к характеру его граждан. (Хо Ши Мин, чьи портреты редко встречаются в общественных зданиях, недвусмысленно отказался от Ленинской премии несколько лет назад.) Но что бы вьетнамцы, в особенности в Ханое, ни думали или даже говорили частным образом о русских — что они сотрудничают с американцами, что они не поддерживают надлежащим образом борьбу вьетнамцев, что они оставили идеалы подлинного коммунизма и мировой революции, что они отличаются склонностью к пьянству и хамству — это пока еще не способно лишить силы старых кумиров. Эти изображения остаются, во всяком случае, до сих пор, данью вежливости *идее* единства и солидарности коммунистических стран.

Все это часть вьетнамского стиля, для которого, судя по всему, характерно принципиальное стремление избегать «тяжести» и создания бо́льших сложностей, чем необходимо. Вьетнамцам присуща искусность в планировании масштабных действий, как свидетельствует легендарный стратегический талант генерала Зяпа. Но когда нужно что-то выразить или подать знак, прямота и простота остаются правилом, и за этим не кроется хитрость. У меня создалось впечатление, что вьетнамцы, как и их культура, исполнены веры в то, что жизнь проста. Они также верят, хотя в их теперешней ситуации это кажется невероятным, что жизнь полна радости. Радость сквозит в легкости и полном самоотречении, с которым люди в течение многих часов выполняют изнурительную работу или ежедневно сталкиваются с возможностью собственной гибели и гибели близких людей. Феномен экзистенциальной боли, отчуждения у вьетнамцев не проявляется, — возможно, отчасти потому, что у них нет «эго» в нашем понимании и нашего дара испытывать беспричинное чувство вины. Разумеется, приезжему трудно оценить все это по внешнему виду. В начале своего пребывания во Вьетнаме я думала о том, что лежит «за» внешней вьетнамской психической уравновешенностью. Серьезность, отождествляемая, в конфуцианском смысле, с бескорыстием, глубоко укорененная во вьетнамской культуре, — это качество, которое посетители из

западного капиталистического мира, вооруженные собственными инструментами психологического разоблачения, едва ли могут распознать, и с еще меньшей вероятностью — поверить в него. С первых минут деликатное телосложение вьетнамцев и присущее им изящество изумляют ширококостных простаков-американцев. Вьетнамцы ведут себя с неизменным достоинством, которое кажется нам подозрительным, наивным или притворным. А они так необычно и непосредственно увлечены смелостью как добродетелью и идеалом благородной, смелой жизни. Мы живем в век, отмеченный дискредитацией героических усилий; отсюда понимание большинством людей в американском обществе своей жизни как затхлой и плоской, приводит это их в ужас или нет. Но во Вьетнаме сталкиваешься с целым народом, который верит в то, что Лоуренс назвал «изысканной пожизненной верностью героическому порыву». Образованному горожанину-американцу, пропитанному ощущением упадка героического духа, должно быть, особенно трудно постичь, что воодушевляет вьетнамцев, соотнести «известное» историческое досье их долгой, терпеливой борьбы за освобождение своей страны с теми человеческими качествами, в которые действительно можно «поверить».

В конечном счете трудности, с которыми сталкиваешься при посещении Северного Вьетнама, отражают кризис доверия, присущий западному постиндустриальному обществу. Вьетнамцы не только обладают качествами, в которые думающие люди в этой части мира просто больше не верят. В них также сочетаются качества, которые мы считаем несовместимыми. Например, мы считаем, что война по своей природе «дегуманизирует». Но Северный Вьетнам — военное общество, полностью мобилизованное для вооруженной борьбы, и в то же время глубоко гражданское, которое считает огромной ценностью доброту и зов сердца. Одно из самых удивительных проявлений вьетнамской доброты, о котором мне рассказал Фан, — это обращение с тысячами проституток, которых собрали вместе после освобождения Ханоя от французов в 1954 году. Их отдали на попечение Союзу женщин, который устроил для них реабилитационные центры в сельской местности, где сначала за ними целый месяц усердно ухаживали. Им читали сказки и учили их детским играм. «Это, — объяснил Фан, — делалось для того, чтобы вернуть им невинность и снова дать веру в мужчину. Единственный способ для них, чтобы забыть, — это снова стать маленькими детьми». Только после этого периода материнской заботы их учили читать и писать, обучали профессиям, благодаря которым они могли бы поддерживать себя, и давали приданое, чтобы повысить их шанс выйти замуж. Несомненно, люди,

которые считают, что такая терапия действенна, обладают нравственными представлениями, отличными от наших. И если любовь вьетнамцев качественно отличается от нашей, так же отличается и природа их ненависти. Разумеется, вьетнамцы ненавидят американцев в каком-то смысле — но не так, как стали бы американцы, если бы подверглись подобному нападению превосходящих сил противника. Северные вьетнамцы искренне заботились о благополучии сотен пленных американских пилотов и выдавали им бóльшие пайки, чем получало вьетнамское население, «потому что они больше нас, — как объяснил мне офицер вьетнамской армии, — и едят больше мяса, чем мы». Люди в Северном Вьетнаме действительно верят в человеческую доброту («Люди во всех странах хорошие, — сказал Хо в 1945 году, — только правительства плохие») и в возможность исправления нравственно павших, в число которых они включают и непримиримых врагов, даже американцев. Несмотря на все тяжеловесные слова, произносимые вьетнамцами, невозможно не поверить в искренность этого отношения.

Все же, даже если оставить основную проблему доверия приезжего с Запада к обществу, подобному вьетнамскому, путешественнику следует насторожиться, если он стал относиться к вьетнамцам с восхищением. Стоит только проникнуться нравственной красотой вьетнамцев, не говоря об их физическом изяществе, как насмешливый внутренний голос называет это сентиментальной чепухой. Понятно, что боишься не устоять перед симпатией к таким местам, как Вьетнам, будучи лишенной всякого реального исторического или психологического понимания, и это становится еще одним положением идеологии примитивизма. Революционная политика многих деятелей капиталистических стран — это только новая маска старой консервативной критики культуры: протест против слишком сложного, лицемерного, лишенного жизнеспособности городского общества, потрясенного идеей простой жизни в децентрализованном, лишенном принуждения, пассионарном обществе со скромными материальными средствами. Подобно философам XVIII века, рисовавшим некий пасторальный идеал на островах Тихого океана или среди американских индейцев, и немецким поэтам-романтикам, полагавшим, что подобное общество должно было существовать в Древней Греции, интеллектуалы конца XX века в Нью-Йорке и Париже с большой долей вероятности примутся искать идеал в экзотических революционных обществах стран третьего мира. Если что-то из мной написанного напоминает клише, характерные для западной левой интеллектуальной идеализации аграрной революции, я

отвечу, что клише — это клише, истина — это истина, а от непосредственного опыта, скажем так, никуда не денешься. В конце концов, я могу только подтвердить, что, испытывая именно такие сомнения, обнаружила на собственном опыте, что Северный Вьетнам — это место, которое во многих отношениях *заслуживает* того, чтобы его идеализировать.

Но утверждая свое восхищение вьетнамцами (народом, обществом), я должна подчеркнуть, что это не равносильно тезису, будто Северный Вьетнам — это модель справедливого государства. Стоит только вспомнить печально известные преступления, совершенные теперешним правительством: например, гонения на троцкистскую фракцию и казнь ее лидеров в 1946 году, насильственная коллективизация в сельском хозяйстве в 1956 году, жестокость и несправедливость, которые допускают высшие чиновники, что отмечается в последнее время. Все же иностранец должен постараться избежать раздувания плачевных фактов произвольно вырвавшимися словами. Узнав, что в Северном Вьетнаме сегодня каждый принадлежит по меньшей мере одной «организации» (обычно нескольким), приехавший не-коммунист, скорее всего, решит, что все вьетнамцы стрижены под одну гребенку и лишены личной свободы. С преобладанием в последние два столетия буржуазной идеологии европейцы и американцы стали ассоциировать членство в общественных организациях с «деперсонализацией», а достижение самых ценных человеческих целей отождествлять с автономностью частной жизни. Но во Вьетнаме членство в общественных организациях явно не угрожает «утратой личности», здесь люди скорее оказываются дегуманизированы или деперсонализированы, когда не связаны друг с другом установленными формами общности. Опять же приезжий из числа независимых левых станет морщиться всякий раз, когда вьетнамцы упоминают «партию» (конституция 1946 года разрешает множественность политических образований, и здесь существуют социалистическая партия и демократическая партия, у каждой из них выходит еженедельная газета и имеется несколько представителей в правительстве. Но Лао Донг, рабочая партия, в центральном комитете которой насчитывается около ста членов, — это партия с большой буквы, она правит страной, и предложенные ею кандидаты имеют явные преимущества в электоральной системе). Но предпочтения однопартийного правительства в странах, недавно получивших независимость и никогда не знавших многопартийной демократии, — это факт, который заслуживает более вдумчивого ответа, чем автоматическое неодобрение. Несколько вьетнамцев, с которыми

я разговаривала, сами поднимали вопрос об опасностях господства одной партии и утверждали, что, несмотря на риск, рабочая партия доказала, что, быстро откликаясь на конкретные местные требования, заслуживает права управлять страной. Для вьетнамцев партия означает именно эффективное управление страной — от Хо Ши Мина, создателя независимого государства и партии (в 1930 году), до молодых кадров, только что вышедших из партийной школы, которые едут в деревни под бомбежками, чтобы показать сельским жителям, как строить убежища, или отправляются волонтерами в горы, жить среди национальных меньшинств *мео* или *муонг* и учить их читать и писать. Разумеется, такое понимание партии как огромного корпуса квалифицированных, этически безупречных, по большей части бесплатно служащих обществу, несущих знания и разделяющих трудности народа людей, не освобождает вьетнамскую систему от ужасных злоупотреблений. Но это также не препятствует возможности существующей системы большую часть времени функционировать человечно, по существу подлинно демократично.

В любом случае я заметила, что слово «демократия» часто упоминается во Вьетнаме, гораздо чаще, чем в любой другой коммунистической стране, которую я посещала, включая Кубу. Вьетнамцы утверждают, что демократия глубоко укоренена в их культуре, особенно в обычаях ревностно охраняющих свою независимость селян. («Закон короля должен быть подчинен закону деревни», — гласит старая пословица.) Даже в прошлом, говорит доктор Тхать, вид правления — короли или мандарины — был авторитарным, но его суть — традиции деревенской жизни — была демократической. Неизвестно, сохранится ли такое мнение при внимательном изучении, но интересно, что сами вьетнамцы считают, что их страна демократическая сейчас и была демократической всегда. Северный Вьетнам — это единственная известная мне коммунистическая страна, где люди, несмотря ни на что, регулярно восхваляют Соединенные Штаты за «великую демократию». (Как я и предполагала, вьетнамцы не отличаются глубокими познаниями в области марксистской мысли и критического анализа.) Все это, как миф, так и действительность, следует принимать во внимание при оценке природы общественных институтов в Северном Вьетнаме и их роли в продвижении личности или препятствовании ее развитию. Деятельность института невозможно оценить путем изучения его устройства; подобные проекты устройства могут оказаться совершенно различного качества. К примеру, когда в сущность социальных отношений входит любовь, объединение людей в

единственную партию нельзя считать дегуманизирующим. Хотя для меня естественно подозревать правительство коммунистической страны в деспотизме и косности, если не хуже, бо́льшая часть моих предубеждений относительно минусов государственной власти в Северном Вьетнаме на деле оказалась абстракцией. Вопреки этой абстрактной подозрительности я была покорена тем, что увидела: жители Северного Вьетнама искренне любят своих лидеров и восторгаются ими; и, что даже более непостижимо для нас, правительство любит свой народ. Я помню трогательный, душевный голос Фам Ван Донга, когда он описывал длившиеся последние четверть века страдания вьетнамцев, их героизм, их порядочность и простодушие. Я впервые в жизни видела премьер-министра, восхвалявшего нравственность народа своей страны со слезами на глазах; это изменило мои представления о возможных отношениях между правителями и народом, и у меня появилась иная точка зрения на то, что я обычно отметала как пропаганду. Хотя в Северном Вьетнаме нет недостатка в пропаганде, то, что эта пропаганда так бедно, бесчувственно и неубедительно отражает замечательные качества общества, построенного после 1954 года, приводит в отчаяние. Каждый, кто знакомится с публикациями о Северном Вьетнаме (об образовании, здравоохранении, новой роли женщин, литературе, военных преступлениях и т. п.), выпущенными в свет на английском и французском языках Издательством на иностранных языках в Ханое, не только не узнаёт ничего о тонком строении северовьетнамского общества, но просто будет введен в заблуждение высокопарным, резким и напыщенным характером текстов. Под конец своего пребывания я говорила нескольким государственным мужам, что иностранцы, читая эти книги и пресс-релизы, лишены возможности сформировать свое мнение о том, что собой представляет Северный Вьетнам, и объясняла свое ощущение, что их язык предаёт их революцию. Хотя вьетнамцы, с которыми я беседовала, казалось, осознают эту проблему — они дали понять, что я не первая из приезжих иностранцев, кто говорит им об этом, — я чувствовала, что они далеки от понимания, как эту проблему разрешить. (Я узнала, что Фам Ван Донг три года назад критиковал в своей речи «упадок ораторского искусства», который приписывал политическим кадрам, и призывал «усовершенствовать» вьетнамский язык. Но его единственным конкретным советом было назидание проводить меньше времени, рассуждая о политике, и больше времени посвящать чтению классической вьетнамской литературы.)

Может ли Северный Вьетнам быть таким исключительным

местом? На этот вопрос я не знаю ответа. Но я знаю, что Северный Вьетнам, хотя это определенно не Шангри-Ла, действительно удивительная страна, что северовьетнамцы — удивительные люди и что любая жестокая борьба, отчаянный кризис необъяснимым образом выявляет, обычно, лучшие (если не худшие) качества в людях и способствуют эйфорическому чувству товарищества. Удивительное во вьетнамцах глубже. Вьетнамцы — «цельные» люди, а не «расколотые», как мы. Неизбежно такие люди производят на посторонних впечатление «простодушия». Но при ближайшем рассмотрении их вряд ли можно счесть простыми в том смысле, который дал бы нам право относиться к ним покровительственно.

Это не просто — любить молчаливо, доверять безусловно, надеяться без насмешки над собой, действовать храбро, выполнять трудные задания с беспредельными затратами энергии. В нашем обществе немногие в состоянии хотя бы слабо вообразить себе, как достичь этих целей в частной жизни. Но во Вьетнаме различия между общественным и частным, имеющие у нас характер само собой разумеющийся, не столь сильно выражены. Это нестрогое разделение общественного и частного среди вьетнамцев свидетельствует также о прагматическом, буквально и концептуально сдержанном стиле их революции. В противоположность этому резкий разрыв частного и общественного на Западе может частично объяснить бесконечные разговоры, зачастую очень интересные, которые сопровождают каждый революционный жест^[30]. В нашем обществе беседа — это, возможно, самое сложное выражение индивидуальности. Приведенное к такой высокой степени развития, говорение становится обоюдоострым действием: актом агрессии и попыткой обнять. Таким образом, разговор часто свидетельствует о бедности или сдержанности наших чувств; он процветает как замена более органичных связей между людьми. (Когда люди действительно любят, когда они понимают себя и друг друга, они не стремятся разговаривать.) Но Вьетнам — это культура, в которой люди не осознали до конца эту ужасную правду относительно речи, не исчерпали двойственные ресурсы языка — потому что не испытывают, подобно нам, изоляцию «личного „я“». Разговор для них — это скорее просто средство, менее значимый способ быть связанным со своей средой, чем прямое чувство, любовь.

Отсутствие резкого различия между общественной и личной сферами также делает отношение вьетнамцев к своей стране для нас экзотичным. Вьетнамцы страстно любят свою страну, каждый ее дюйм. Нельзя переоценить жар их патриотической страсти и

глубокой привязанности к определенным местам. Большинство, как я заметила, охотнее работают в тех местах, откуда они родом, испытывая особую печаль, если родились на Юге и поэтому не могут вернуться туда в течение многих лет. Я помню, как Оань описывал свое детство, ловлю рыбы на дядиной лодке в бухте Халонг, известном курортном районе во французский колониальный период. (Оань вспоминал потрясение, какое он испытал, будучи маленьким мальчиком, когда в конце 1920-х годов Полетт Годдар проводила здесь отпуск.) Но когда Оань отклонился от описания прекрасных скал в бухте, теперь сильно пострадавших от бомбежек, он почти извиняющимся тоном сказал, что «ваши Скалистые горы тоже, должно быть, прекрасны» (или что-то вроде этого).

Но можно ли сейчас так думать об Америке? Это я часто обсуждала с вьетнамцами. Они уверяли меня, что я, должно быть, люблю Америку так же сильно, как они любят Вьетнам. Мой патриотизм заставляет меня противодействовать внешней политике моей страны; я хочу сохранить честь страны, которой дорожу больше всего на свете. В том, что они говорят, есть доля правды: все американцы — увы — верят, что Америка особая страна, или что она должна быть такой. Но я знаю, что не ощущаю тех положительных эмоций, какие вьетнамцы мне приписывают. Оскорбление и разочарование — да. Любовь — нет. Используя «детский» язык, на котором я с ними объясняюсь (можно сказать, наловчилась объясняться): трудно сейчас любить Америку из-за насилия, которое Америка распространяет по всему миру; и, принимая как факт то, что интересы человечества важнее интересов отдельного народа, порядочный американец сегодня должен быть прежде интернационалистом, а уже потом патриотом. Однажды в Союзе писателей, когда я развивала эту точку зрения (и не в первый раз, поэтому мой голос был несколько грустен), один молодой поэт утешил меня по-английски: «Мы счастливые патриоты. Ваш патриотизм, должно быть, доставляет вам страдания». Иногда кажется, что они понимают нас, но по большей части — нет. Возможно, трудность в том, как я уже упоминала, что им самим нравится Америка. Люди во Вьетнаме, кажется, не сомневаются в том, что Соединенные Штаты во многих отношениях — величайшая страна в мире: самая богатая, с самой продвинутой технологией, с самой живой культурой, самая мощная и даже самая свободная. Они не только бесконечно интересуются Америкой — Оань несколько раз говорил, что ему хочется посетить Штаты, как только кончится война, — они ею действительно восхищаются. Я писала раньше о горячем желании поэтов и писателей узнать американскую

литературу. Фам Ван Донг с уважением упоминал «вашу Декларацию независимости», которую Хо Ши Мин цитировал, когда объявлял о независимости Вьетнама от Франции 2 сентября 1945 года. Хоанг Тунг, редактор популярной ежедневной газеты «Нян зан», говорил о своей «любви» к Соединенным Штатам и восхвалял перед нами «вашу традицию свободы», которая делает возможным такие творческие акты в политике, как сидячие демонстрации и университетские диспуты-семинары. У Соединенных Штатов, сказал он, столько возможностей делать добро, что это несравнимо ни с одной страной в мире.

Если их взгляд на Соединенные Штаты сначала кажется невероятным, затем — наивным и трогательным, то те эмоции, какие вьетнамцы испытывают по отношению к своей собственной стране, кажутся совершенно чуждыми, даже опасными. Но к концу своего пребывания во Вьетнаме я стала ощущать себя менее чужой. Открытие сущностной чистоты их собственного патриотизма показало мне, что такие эмоции не следует отождествлять с шовинизмом. (Как чувствительны вьетнамцы к этому различию, было заметно лишь в слегка скрытой неприязни людей, которых я встречала в Ханое, к особенностям современного развития Китая, таким как культ Мао и культурная революция.) Если вьетнамцы понимают такие различия, значит могу и я. Разумеется, я прекрасно знаю, почему отношение, которого ждали от меня, на самом деле дается так трудно. Начиная со Второй мировой войны, патриотическую риторику в Соединенных Штатах использовали реакционеры и мракобесы; присваивая ее, они преуспели в том, чтобы синонимами идеи любви к Америке стали фанатизм, провинциальность и эгоизм. Но, возможно, не стоит так легко сдаваться. Почему я вздрогнула, когда председатель Союза писателей Данг Тай Май сказал в приветственной речи, обращенной к Бобу, Энди и мне: «Вы представляете собой портрет подлинной Америки»? Если я чувствую, что ура-патриотические легионеры, и ирландские полицейские, и продавцы автомобилей в маленьких городках, которые станут голосовать за Джорджа Уоллеса, и есть подлинные американцы, а не я (боюсь, я частично так себя и ощущаю), разве думать так не трусливо, поверхностно и просто неправда? Почему я (мы) не должна думать о себе (о нас) как о подлинных американцах? Если взглянуть пристальнее, перестав подбавлять в общее недовольство свое личное отчаяние, — тогда, возможно, интеллигентный американец, который заботится об остальных 96 % человеческой популяции и о биоэкологическом будущем, тоже сможет полюбить Америку. Возможно, ни одно серьезное радикальное движение не имеет в Америке будущего,

если не сможет укрепить потускневшую идею патриотизма. В последние дни пребывания в Северном Вьетнаме мне пришлось в голову, что я хотела бы попробовать в этом свои силы.

К сожалению, первое испытание настигло меня раньше, чем я ожидала, почти сразу же, в первые же часы после отлета из Ханоя вечером 17 мая, и я немедленно потерпела неудачу. Хорошо бы придумать что-нибудь в порядке настоящего «спуска», аккомодации для выезжающих из Северного Вьетнама иностранцев. Неподготовленного гостя, возвращающегося из Демократической республики Северного Вьетнама, ожидает масса оскорбительных сюрпризов. Через тридцать минут после отлета из Ханоя мне предстало зрелище подвыпивших польских членов Международной контрольной комиссии, сидевших за столом в носовой части самолета и игравших колодой порнографических карт. При первом приземлении, на маленьком аэродроме во Вьентьяне мы увидели летное поле, заставленное самолетами «Эйр Америка» (частная авиакомпания ЦРУ), которые ежедневно вылетают отсюда, чтобы сбрасывать бомбы с напалмом на деревни в Северном Лаосе, находящиеся под контролем «Патет Лао». Затем такси привезло нас во Вьентьян, Ривер-сити США (как окрестил его Энди), — отвратительное детище американской империи. Подобострастные, назойливые лаосские велорикши пытались выманить плату, из кадиллаков возникали то пожилая туристка, то полусумасшедший хиппи, то американский солдат. Мы ехали мимо кинотеатров, где крутили фильмы для американских солдат, мимо «американских» баров, заведений со стриптизом, магазинов, где продавались дешевые книжки и иллюстрированные журналы, которые, должно быть, попали сюда прямехонько с Таймс-сквер, мимо американского посольства, здания «Эр Франс», мимо афиш, сообщающих о еженедельных встречах в «Ротари-клубе». В вестибюле «Лэйн Ксанга», «современного» отеля во Вьентьяне, мы купили выпуски *Newsweek* и *Time*, чтобы понять, что произошло в мире за время нашего двухнедельного отсутствия. Через несколько минут Боб, Энди и я сидели на скамейках из толстого красного пластика в коктейль-баре отеля, снабженном кондиционерами. Слушая приглушенно звучащую музыку, беспомощно, с недоверием и жадностью рассматривая журналы, мы начали отпускать истерические шуточки, а потом Энди вновь взялся за свои бесконечные выдумки про Одинокого Рейнджера и Тонто, которые приводили нас с Бобом в восторг в течение всего путешествия, только сейчас это было не смешно. Мы обсуждали, не выйти ли купить травки (чем еще здесь можно заняться?), но решили, что не стоит, главным образом потому, что не хотели, выйдя на улицу, прийти

в еще большее уныние. К полуночи мы почувствовали себя просто больными. Когда спустя четыре бессонных часа наступил рассвет, я посмотрела в окно своей комнаты на неглубокую, почти пересохшую реку Меконг. Русло реки было неохраняемой границей, потому что за ней лежал Таиланд, другая, гораздо более важная американская колония, где расположились базы, с которых большинство самолетов ежедневно вылетает бомбить страну, которую мы только что покинули... И так далее, все дальше и дальше от Северного Вьетнама.

Две недели назад, из-за неполадок, типичных для рейсов Международной контрольной комиссии, нам пришлось провести в этом же отеле во Вьентьяне четыре дня, прежде чем мы улетели в Ханой; мы гуляли по всему городу. И хотя уже тогда город предстал перед нами во всей своей мерзости, сейчас казалось, что мы не ощутили этого в полной мере. Конечно, все это было здесь и раньше, и мы видели это. В противоположность своим более деликатным действиям в Западной Европе, Америка экспортирует в Юго-Восточную Азию только самые упадочные стороны своей культуры. И в этой части мира нет масок, нет сокрытия видимых знаков американской мощи. Хотя американцу, пожалуй, следует удерживаться от прочтения *Time* и *Newsweek* в течение хотя бы десяти дней после возвращения из Северного Вьетнама, это не избавит его от культурного шока (культурного смещения в противоположном направлении, скажем так), когда первое, что он видит, оставив Ханой, — это город вроде Вьентьяна.

Вспоминая, что в Северном Вьетнаме мне представилась возможность полюбить собственную страну, я очень не хотела реагировать грубо, моралистически, сползая к привычной позе отчуждения. И спустя какое-то время резкость стала утихать. Потому что гнев американца, направленный на символы имперского господства его страны, основан не просто на присущем ему неприятии, которое не допускает другой реакции, кроме отвращения, но, скорее, на отчаянном убеждении, что мощь Америки в ее теперешнем виде, направляемая ее теперешними целями, *непреодолима*. Но это не так. Вьетнамцы, скажем, так не думают. При этом их более широкие суждения заслуживают того, чтобы их воспринимали всерьез. В конце концов, кто — за исключением самих вьетнамцев — мог бы предсказать 7 февраля 1965 года, что маленькая бедная страна сумеет выстоять против американской военной машины? Но они выстояли. Три года назад просвещенный мир жалел вьетнамцев, зная, что им невозможно выстоять против Соединенных Штатов, и лозунгом протестующих против войны были слова: «Мир во Вьетнаме». Через три года единственным заслуживающим

доверия лозунгом стала формула: «Победу Вьетнаму». Вьетнамцы не хотят ничьей жалости, как говорили мне в Ханое, они хотят солидарности. «Трагедия» в том, что Джонсон и американское правительство продолжают войну, сказал Хоанг Тунг. «Надо преодолеть много трудностей, прежде чем война закончится, — добавил он, — но мы остаемся оптимистами». Для вьетнамцев факт их победы неопровержим.

Нетрудно предвидеть последствия для Вьетнама окончательного фиаско американского вторжения. Они будут заключаться по большей части в безусловных улучшениях существующего положения: прекращение всех бомбардировок, вывод американских войск с юга, роспуск правительства Тхьеу и приход к власти правительства большинства Национального фронта освобождения, которое когда-нибудь, но не в ближайшем будущем (в соответствии с лидерством НФО в настоящее время), объединится с ханойским правительством, и страна, которая так долго была разделенной, воссоединится. Но можно только строить предположения относительно последствий этого поражения для Соединенных Штатов. Оно могло бы стать поворотным пунктом к лучшему или к худшему в нашей национальной истории. Или оно могло бы не означать фактически ничего — просто ликвидацию неудачного вложения, которое открывает для военно-промышленного комплекса путь к другим авантюрам с более удачными шансами. Вера в перемены в Америке того или иного рода кажется мне слишком оптимистичной. Но если хотя бы какая-то надежда для Америки существует, то 1968 год для тех, кто в этой стране стремится к радикальным переменам, был бы неподходящим временем, чтобы предаваться отчаянию.

Как говорил Гегель, проблема истории — это проблема сознания. Внутреннее путешествие, которое я совершила во время своего недавнего пребывания в Ханое, позволило мне понять всю пронизательность и точность этой максимы. Здесь, в Северном Вьетнаме, который поначалу был для меня чем-то вроде урока истории, я, как стало понятно сейчас, достигла самых границ своего собственного мышления.

Вьетнаму, с которым, как мне казалось перед поездкой в Ханой, я мысленно связана, не хватало, как выяснилось во время моего пребывания там, реальности. В течение этих последних лет Вьетнам утвердился в моем сознании как квинтэссенция страдания и героизма «слабых». Но на самом деле меня мучила «сильная» Америка — очертания американской мощи, американской жестокости, американского лицемерия. В конце концов, чтобы воспринять то, что происходит во Вьетнаме,

пришлось забыть об Америке и даже попытаться порвать с некоей всеобщей западной чувствительностью, в которой берет начало моя, американская. Но я всегда понимала, что не смогу совершить большего, чем краткая любительская вылазка во вьетнамскую реальность. И все действительно серьезное, полученное от этой поездки, возвращает меня к исходному пункту, к дилемме, к необходимости быть американкой и независимой американкой радикальных взглядов, американской писательницей.

В конце концов у американца, разумеется, нет способа внедрить Вьетнам в свое сознание. Вьетнам должен светить где-то далеко, словно путеводная звезда, он может быть источником потрясений, которые всколыхнут землю и под вашими ногами. Ценности вьетнамцев, безусловно, не могут быть переняты американцами, их даже трудно правдоподобно описать. Революция, которая должна произойти в этой стране, должна совершиться в американских условиях, а не в условиях азиатского крестьянского общества. Радикальные американцы извлекают пользу из войны во Вьетнаме, из ясно очерченной нравственной проблемы, вызывающей недовольство и демонстрирующей скрытые противоречия системы. Кроме частного разочарования или отчаяния по поводу предательства Америкой своих идеалов, Вьетнам предлагает ключ к систематической критике Америки. В такой схеме Вьетнам становится идеальным «другим». Но такой статус только делает Вьетнам, и так чуждый в культурном отношении, еще более далеким для Америки. Вот в чем, следовательно, проблема, которая стоит перед любым сочувствующим, направляющимся туда: понимание, что ты, несмотря ни на что, закрыт для понимания. Когда американские радикалы посещают Северный Вьетнам, все ставится под вопрос — их неизбежно американское отношение к коммунизму, к революции, патриотизму, насилию, к языку, вежливости, эросу, не говоря о более общих западных чертах их личности. Я могу засвидетельствовать это. По крайней мере мир стал казаться мне намного больше, чем раньше, с тех пор, как я съездила в Северный Вьетнам.

Я вернулась из Ханоя отрезвленной. Жизнь здесь, в Америке кажется и более безобразной, и более обещающей. Чтобы описать, что в ней сулит надежду, вероятно, не следует обращаться к разнородным идеалам революции. Однако было бы ошибкой недооценивать число людей, стремящихся к радикальным изменениям, что пульсируют в обществе. Все больше людей в самом деле понимает, что мы должны быть более великодушными, более человечными друг с другом, что

необходимы большие, возможно судорожные, социальные перемены, чтобы породить эти изменения в психике. Чтобы разумно подготовиться к радикальным переменам, требуется не только ясный и правдивый социальный анализ, а, скажем, еще и лучшее понимание реального распределения политической и экономической власти в мире, которое обеспечивает Америке ее теперешнюю гегемонию. Другим уместным инструментом может служить анализ физической географии и истории: к примеру, выработка перспективного взгляда на человеческий тип, который постепенно становится преобладающим на Западе, если вести счет со времен Реформации до промышленной революции и постиндустриального общества. Почти каждый согласился бы, что это не единственный путь, по которому мог пойти человек, но мало кто в Европе и Америке действительно, органично *верит*, что существует какой-либо другой путь для человека, и в состоянии вообразить, на что он может быть похож. Да и как вообразить такое, учитывая природу человека? Через себя не перепрыгнешь.

И все-таки, я думаю, дорога не совсем перекрыта. Разумеется, большинство людей вряд ли придут к прямому осознанию, насколько изолированный человеческий тип они воплощают, и еще менее вероятно, что они поймут, насколько этот тип непостоянен, явно обессилен и срочно нуждается в замене. Но они знают нечто другое: что они несчастливы и что их жизни тесны, безвкусны и наполнены горечью. Если это недовольство не будет смягчено неким психотерапевтическим знанием, которое лишит его социального, политического, исторического размаха, то разлитое в современной западной культуре несчастье может оказаться началом *действительного* знания — под которым я понимаю знание, ведущее к новой версии человеческой природы в западной части мира.

Обычно изменения человеческого типа (то есть качества человеческих отношений) развиваются очень медленно, почти незаметно. К сожалению, современную историческую ситуацию характеризует кризис, и нас не может удовлетворить ожидание хода естественного развития. Принимая во внимание выраженную склонность американского общества к саморазрушению, может не хватить времени. И даже если западный человек удерживает себя от саморазрушения, его привычки и распространение в мире становятся тяжелым, почти невыносимым бременем для остального мира, то есть для большей его части, насчитывающей более чем два миллиарда человек, не белых, не богатых и не настолько склонных к экспансии, как мы. Возможно, процесс переделки отдельных исторических форм нашей человеческой

природы в Европе и в Америке можно чуть убыстрить, потому что все больше людей осознают в себе способность к чувствам и поведению, которые затемнены и опорочены ценностями теперешней культуры.

Событие, благодаря которому осознаются новые ощущения, всегда представляет собой самый важный опыт для человека. Сейчас это еще и настоящий моральный императив. Я думаю, что мне выпала удача: мое неведение, моя склонность к сопереживанию и привычка быть недовольной собой сложились воедино и сделали возможным подобный опыт в конце моей поездки в Северный Вьетнам. (Хотя эти новые ощущения, открывшиеся мне, несомненно, довольно стары в историческом смысле, я лично никогда не испытывала их раньше, была не в состоянии назвать их и до сих пор не могла поверить в них.) Теперь опять я далеко от Вьетнама и пытаюсь сохранить здесь эти ощущения в их подлинном виде. Это трудно. Все же не думаю, что понадобятся еще большие усилия, чтобы «держаться». Сам по себе такой опыт ведет к глубинным изменениям в личности. Он неизгладим.

Я осознаю отдаленную аналогию с моим последним пребыванием в Париже в начале июля, когда, беседуя со знакомыми, которые были на баррикадах в мае, я обнаружила, что они в действительности не приняли провала своей революции. Причина отсутствия у них «реалистичности», я думаю, в том, что ими и сейчас владеют эти новые чувства, открывшиеся им в течение тех недель — тех драгоценных недель, когда огромное число обычно подозрительных, циничных горожан, рабочих и студентов вели себя с беспримерным благородством, теплотой и непосредственностью по отношению друг к другу. В каком-то смысле юные ветераны баррикад правы в том, что не вполне признают свое поражение, в том, что неспособны полностью поверить, что все вернулось к предмайской норме, если не хуже. На самом деле реалисты — это они. Тот, кто испытывает такие новые чувства — передышку, пусть короткую, от запретов общества любить и верить, — никогда уже не будет прежним. В нем «революция» уже началась и продолжается сегодня. Таким образом я поняла, что произошедшее со мной в Северном Вьетнаме не закончилось с моим возвращением в Америку, а продолжается.

Июнь-июль 1968

Само по себе (лат.). — Здесь и далее, если не указано иное, — примечания переводчика.

Метод отрицания (*лат.*) — подход к познанию Бога, при котором отрицается возможность точного описания Бога на языке человеческих понятий.

Перевод Н. Демуровой.

Американский комический актер, один из братьев Маркс, персонажи которого были, как правило, «немыми».

Я делал в одиночестве пустые жесты (*франц.*).

Ницше Ф. Воля к власти / пер. Е. Соловьева.

Витгенштейн Л. Логико-философский трактат / пер.
И. Добронравова, Д. Лахути. М., 1958. 4.116.

Это видно по книгам Жене, которые, при всей раскованности в описаниях сексуального опыта, редко возбуждают читателей. Читатель знает (Жене много раз говорит об этом сам), что автор, сочиняя «Чудо розы», «Богоматерь в цветах» и другие вещи, приходил в состояние сексуального возбуждения. Читатель чувствует сильное и выбивающее его из колеи эротическое возбуждение Жене, эту энергию, которая движет униженным метафорами повествованием. Но авторское возбуждение гасит читательское, и Жене прав, говоря, что его книги не имеют отношения к порнографии. — *Примеч. автора.*

К сожалению, единственный перевод, дающий англоязычным читателям представление о «Госпоже Эдварде» (в серии «Олимпия» издательства Grove Press, 1965 год), содержит лишь половину книги — только саму повесть. Но «Госпожа Эдварда» не просто повесть с предисловием автора. Книга состоит из двух частей — эссе и повести, и друг без друга они практически непонятны. — *Примеч. автора.*

Спасайся кто может (*франц.*).

Еще он опубликовал эссе о Макиавелли и Сен-Жон Персе, в книги пока не включенные. — *Примеч. автора.*

Поклонники кино, синефилы (*франц.*).

Правдивое кино (*франц.*).

Пьеса Ж.-П. Сартра.

Напротив (*лат.*).

Разновидность уличных представлений, участники которых, в духе сочинений Че Гевары, ратовали за «революционные социополитические перемены».

«Мультимедийная» дискотека на Лонг-Айленде, созданная Мюрреем Кауфманом.

К примеру, Ричард Корлисс в летнем номере *Film Quarterly* за 1967 год пишет: «Альма постепенно понимает, что она очередная „подпорка“ для Элисабет». Это верно в том смысле, что Альма, прочитав письмо Элисабет к ее психиатру, с горечью понимает, что та задумала. Но неверно в том смысле, что зрителю недостает данных, чтобы прийти к определенным выводам относительно действительных событий. Но именно это Корлисс определенно допускает, продолжая утверждать относительно Элисабет то, что не подкреплено ничем сказанным или показанным в фильме. «Актриса родила ребенка, чтобы он помог ей „вжиться в роль“ матери, но стала испытывать к нему отвращение, потому что он существует, когда роль уже сыграна. Теперь она хочет отбросить Альму, словно старый суфлерский экземпляр пьесы».

Ту же точку зрения на Элисабет как пример паразитической, аморальной энергии актрисы высказывает Вернон Янг в неблагоприятной рецензии на фильм в летнем номере *Hudson Review* за 1967 год. Оба они, и Корлисс, и Янг, отмечают, что Элисабет носит ту же фамилию, Фоглер, что и артист-гипнотизер в фильме «Лицо» («The Magician»). — *Примеч. автора.*

Относительно этой сцены большинство критиков предполагают, что это реальное событие, и включают его в «действие» фильма. Ричард Корлисс трактует указанный эпизод без малейших сомнений: «Когда их посещает слепой муж Элисабет, он принимает Альму за свою жену, [и] они занимаются любовью». Но единственное свидетельство в пользу слепоты мужа Элисабет заключается в том, что этот человек появляется перед нами в темных очках, — плюс желание критика найти «реалистическое» объяснение для невероятного происшествия. — *Примеч. автора.*

Интегральная специализация (*франц.*).

Жесты без слов, слова без жестов (*франц.*).

Впоследствии фильм вышел под названием «Любовь и ярость».

В превосходной книге «Годар» (New York: Doubleday and Co., 1968), первом серьезном исследовании творчества Годара на английском. — *Примеч. автора.*

С исторической точки зрения может показаться, что современная литература испытывает гораздо более сильное влияние кино, чем наоборот. Однако вопрос влияния сложен. К примеру, чешский кинорежиссер Вера Хитилова заявила, что моделью для ее блестящего фильма «О чем-то ином», сделанного в форме диптиха, послужили перемежающиеся повествования в сериале «Дикие пальмы»; однако удачным примером сильнейшего влияния кинематографической техники на литературу могут служить нарративные конструкции зрелого Фолкнера. Годар, вдохновленный той же книгой Фолкнера, хотел, чтобы два фильма, снятые им в 1966 году, «Сделано в США» и «Две или три вещи», демонстрировались вместе, причем за отрывком из одного следовал отрывок из другого. — *Примеч. автора.*

Детективный роман (*франц.*).

Неоконченный роман Флобера, опубликованный посмертно в 1881 году.

Роман Луи-Фердинанда Селина.

Одна из систем широкоэкранного кино.

Еженедельная газета коммунистической партии США.

Что ведет к подлинно революционным изменениям, так это опыт революционного чувства — не риторика, не открытие социального импульса, не даже интеллектуальный анализ и не какое-либо действие, важное само по себе. Человек действительно может «заболтать» революцию из-за диспропорции между сознанием или вербализацией с одной стороны и силой практической воли с другой. (Отсюда провал недавней революции во Франции. Французские студенты говорили — и притом прекрасно, — вместо того чтобы реорганизовать управление захваченными университетами. Их сосредоточенность на уличных демонстрациях и противостоянии полиции понималась скорее как риторический или символический, нежели как практический акт — это тоже было своего рода говорение.)

В нашем обществе «идеалистическое» имеет тенденцию к тому, чтобы означать «дезорганизованное», а «воинствующее» — чтобы означать просто «эмоциональное». Большинство людей в Европе и Америках, вполне громогласные в своем осуждении общества, в котором живут, бывают глубоко смущены и лишены каких-либо идей не только по поводу того, что выбрать, но и по поводу любого плана действительного взятия власти, так что радикальное изменение вряд ли может совершиться. Действительно, революция в западных капиталистических странах кажется деятельностью, специально задуманной, чтобы не иметь успеха. Для многих людей это асоциальная активность, форма деятельности, направленная на утверждение личности, противостоящей государству. Это, скорее, ритуальная деятельность аутсайдеров, чем людей, связанных кровными узами со своей страной. — *Примеч. автора.*